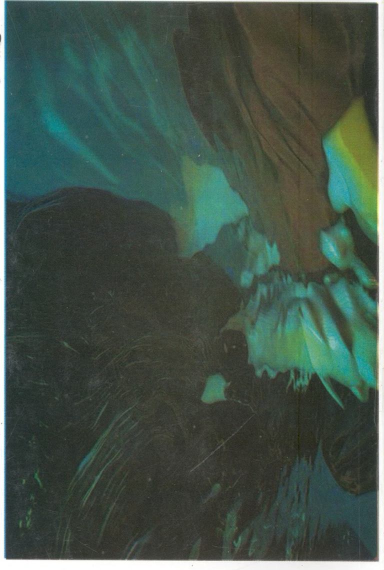
فكر وإبداع

إصدار علمى جامعى متخصص محكم

مؤسس الإصدار وإشراف
أ.د.حسن البنداري



الجزء السابع والأربعون
سبتمبر ٢٠٠٨م



رابطة الأدب الحديث

قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

يصدر عن رابطة الأدب الحديث

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس الإدارة)

أ.د. حسن البنداري

البريد الإلكتروني : Wafafarahat@yahoo.com -

* * * * *

تسعى الرابطة إلى :

- إرساء مفاهيم البحث العلمي .
- الكشف عن الباحثين المتميزين والمغمورين .
- تنمية قدراتهم الفكرية والبحثية .
- المشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة .
- عقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات .
- التوفيق بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية .

الناشر: دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع.

العنوان : ٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة .

البريد الإلكتروني : E.mailDarelebdaa@hotmail.com

ت :٥٣٢٦٧٤٤ - ٥٣١٢٣٣٢١ - ٠١٠٦٦٣١٥٨٤.

رئيس مجلس الإدارة : د. هدى الكومي

المدير العام : منى عثمان

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن رابطة الأدب الحديث

القاهرة : ٦ شارع بنك مصر

ت : ٣٩٣٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة : الشاعر/ محمد علي عبد العال

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة : ٣٣٧٥٦٢٩٩

رقم الإيداع	٣٦٦١ / ٢٠٠٧
الترقيم الدولي	I.S.B.N ٩٧٧-٦١٢١-٤١-١

فكر وإبداع

المراسلات : توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة : مصر الجديدة - روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات - جامعة عين شمس

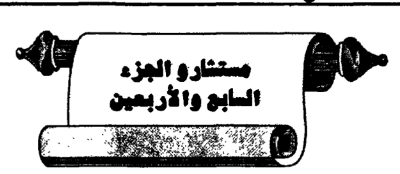
تليفون : ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٢٣

القاهرة : دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة

ت : ٥٣٢٦٧٤٤ - ٥٣١٢٣٢١ - ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

الجزء السابع والأربعون: سبتمبر ٢٠٠٨م



١ - أ.د أحمد كشك
٢ - أ.د اعتماد علام
٣ - أ.د جمال عبد الناصر
٤ - أ. د جمال صالح
٥ - أ.د رضا رجب
٦ - أ.د زين نصار
٧ - أ.د السعيد بدوي
٨ - أ.د سلوى لطفي
٩ - أ.د السيد فضل
١٠- أ.د شفيع السيد
١١- أ.د صبري إبراهيم السيد
١٢- أ.د الطاهر مكي
١٣- أ.د عبد الحكيم حسان
١٤- أ.د علياء شكري
١٥- أ.د علي أبو المكارم
١٦- أ.د محمد حسن عبد الله
١٧- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف
١٨- أ.د محمد سالم
١٩- أ.د محمد السعيد جمال الدين
٢٠- أ.د محمد الطويل
٢١- أ.د محمد عبد المطلب
٢٢- أ. د محمد عناني
٢٣- أ.د محمد يونس
٢٤- أ.د مكارم الغمري
٢٥- أ.د نبيل راغب
٢٦- أ.د نفيسة عليش

المحتويات		الصفحة
- افتتاحية الجزء السابع والأربعين	د. حسن البنداري	٧
المادة العربية		
- الرواية العربية والبحث عن خصوصية	د. عبد الحميد إبراهيم	١١
- المقام والسياق بين النحاة والبلاغيين	د. السعيد الباز	٣٣
- الإسقاط النفسي والسياسي في كتاب البخلاء	د. فاطمة الزهراء الموافي	٧١
- إدوارد سعيد والنقد الثقافي المرجعية والخطاب	د. مشري بن خليفة	٩٩
- بلاغة التكرار في الخطاب القرآني	د. طاهر عبد الرحمن قحطان	١١١
- نون التوكيد رؤية تحليلية في بناء الفعل المضارع وإعرابه	د. منصور علي عبد السميع	١٣٥
- مظاهر الثقل والخفة وخصائص ابن جني	د. رجب عثمان عيسى	١٦٩
- توظيف الفولكلور في المسرح الجزائري	د. العمري بو طابع	٢٢٧
- قراءة سوسيولوجية لتقرير التنمية الإنسانية العربية (٢٠٠٣)	د. عادل فؤاد النبلاوي	٢٤١
- استلهام الرقص الشعبي في المسرح المصري	د. مجدي صابر مرسي	٣٠١
- تنمية مهارة تصوير النغم على آلة الكمان العربي	د. سميرة صلاح	٣٢١
- اكتئاب الأطفال ترجمة مقدمة كتاب "يابني لا تحزن"	د. سحر رجاء علي	٣٧١
المادة غير العربية		
- Religion, Science, and Creativity in David Lake's Story "Creator"	د. محمد الحسيني منصور	1
- The Politics and Poetics of Madness: A Reading of Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wall Paper"	د. مها عبد المنعم عمارة	41
- Female Politics in Molly Keane's *Good Behaviour and Loving and Giving*	د. أحمد جمال الدين	99
- Rendering Verbal Humour in Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor*	د. سهير جمال الدين محفوظ	141
- Human Objectification in Carol Ann Duffy's-- *The World's Wife*	د. جمال الدين الجزيري	225
- La violence dans Le Calvaire d'Octave Mirbeau	د. عطية القللي	285

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء السابع والأربعين سبتمبر ٢٠٠٨

د. حسن البنداري

بهذا الجزء السابع والأربعين يواصل إصدار "فكر وإبداع" رسالته العلمية التنويرية، فاتحًا الطريق دائمًا أمام الباحثين الجادّين الذين يسعون إلى تأكيد أهداف البحث العلمي وإرسائه .

يشتمل هذا الجزء على ثمانية عشر بحثًا .. إثنى عشر منها باللغة العربية ، وستة بغير العربية . أما البحوث العربية فهي الرواية العربية والبحث عن خصوصية للدكتور عبد الحميد إبراهيم، والمقام والسياق بين النحاة والبلاغيين للدكتور السعيد الباز، والإسقاط النفسي والسياسي في كتاب البخلاء للدكتورة فاطمة الزهراء الموافي، وإدوارد سعيد والنقد الثقافي المرجعي والخطاب للدكتور مشري بن خليفة، وبلاغة التكرار في الخطاب القرآني للدكتور طاهر عبد الرحمن قحطان، ونون التوكيد رؤية تحليلية في بناء الفعل المضارع وإعرابه للدكتور منصور علي عبد السميع، ومظاهر الثقل والخفة وخصائص ابن جني للدكتور رجب عثمان عيسى، وتوظيف الفولكلور في المسرح الجزائري للدكتور العمري بو طابع، وقراءة سوسيولوجية لتقرير التنمية الإنسانية العربية (٢٠٠٣) للدكتورة عايدة فؤاد النبلاوي، واستلهام الرقص الشعبي في المسرح المصري للدكتور مجدي صابر مرسي، وتنمية مهارة تصوير النغم على آلة الكمان العربي للدكتورة سميرة صلاح، واكتئاب الأطفال ترجمة مقدمة كتاب "يابني لا تحزن" للدكتورة سحر رجاء علي .

وأما البحوث غير العربية فهي خمسة بحوث باللغة الإنجليزية وبحث واحد باللغة الفرنسية، أما البحوث الإنجليزية فهي :

(1) Religion, Science, and Creativity in David Lake's Story "Creator"

د. محمد الحسيني منصور

(2) The Politics and Poetics of Madness: A Reading of Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wall paper"

د. مها عبد المنعم عمارة

(3) Female Politics in Molly Keane's *Good Behaviour and Loving and Giving*

د. أحمد جمال الدين

(4) Rendering Verbal Humour in Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor*

د. جمال الدين محفوظ

(5) Human Objectification in Carol Ann Duffy's *The World's Wife*

د. جمال الدين الجزيري

(6) La violence dans Le Calvaire d'Octave Mirbeau

د. عطية القللي

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدي



الرواية العربية
والبحث عن خصوصية

د. عبد الحميد إبراهيم (*)

(١)

الشكل التاريخي غير الرواية التاريخية، وهما غير الأخبار التاريخية . الأخبار التاريخية هي ما نتأثر في الكتب القديمة من حوادث، اختلط فيها الواقع بالخيال، والتاريخ بالأسطورة . مثلما نجده في كتب وهب بن منبه، وعبيد بن شرية الجرهمي، والهمداني، والطبري، وابن الأثير .

وقد رأى الأستاذ فاروق خورشيد في مثل هذه الأخبار، ما يسميه بالرواية العربية، وراح يلتمس ما في هذه الرواية من إمكانات فنية، مثل الاختلاط بين الشعر والنثر، والاعتماد على الراوي .

ولا بأس من هذه التسمية مع احتراز لابد منه وهو أن تكون هذه التسمية مقابلاً لما أسميه بالشكل التراثي، وهو شكل يمثل لحظته التاريخية، وليس حتماً أن يمثل اللحظة الراهنة، ولا أن يكون من صنع الأجيال الحالية .

الأجيال الحالية قد تبدأ منه، بل يجب أن تبدأ منه، ولكن لتؤسس عليه، ثم تتجاوزه، بمعنى أن تضيف إليه بما يثبت أنها حية متفاعلة، وأنها غير الآباء والأجداد، وإن كانت تنتسب إلى الآباء والأجداد .

(*) أستاذ الأدب العربي، بكلية الآداب، جامعة حلوان .

والرواية التاريخية هي ما عرفه تاريخ الأدب العربي في العصر الحديث، من أعمال تقوم في مادتها الأصلية على الأخبار التاريخية، المتناثرة، في الكتب القديمة، ثم تصوغها في شكل روائي، وفد إلينا من أوروبا مع الاحتكاك الحضاري في العصر الحديث، وتقابل ما أسميه بالرواية التقليدية .

فالرواية التاريخية تقوم على أسس الشكل التقليدي، من تصوير للشخصية، وبداية مشوقة وعقدة محبوكة ، ونهاية موحية، وغير ذلك من عناصر الرواية الواقعية في العصر الحديث .

ولعلي لا أبعد لو قلت : إن الرواية التاريخية بهذا المفهوم التقليدي، إنما هي جزء من الرواية الواقعية بطريقة ما، فهي تحاول أن توهم بالواقع التاريخي، وأن تستحضر الفترة ماثلة، ويلجأ مؤلفها إلى الصدق في تصوير الموقف، وإدارة الحوار، وتوجيه الشخصية، بما يساعد في مجموعه على استحضار تلك الفترة، ماثلة حية، فهي إذن تعتمد على عنصر الخداع "الإيهام" وتحول القارئ إلى متلق "يندمج" في عالم الرواية، الذي يحبكه له المؤلف في قدرة، وهو مؤلف عارف بكل شيء، قادر على كل شيء، شأن وظيفة المؤلف في الرواية التقليدية .

إن ما يصنعه مؤلف الرواية التاريخية، هو عين ما يصنعه مؤلف الرواية التقليدية، وكل ما هنالك أن الأول يستمد مادته من واقع التاريخ، أما الآخر فهو يستمدها من واقع الحياة المعاصرة، ويبقى بعد ذلك أنهما يعتمدان على شكل واحد، يقوم على تقاليد إغريقية أوروبية، ويخضع لعنصر الزمن التاريخي، الذي تتوالى فيه الأحداث مطردة ومسببة، حتى تصل إلى قمة نضجها ، ثم تأخذ في الانحدار حتى الغروب .

ويمكن أن نلتمس هذا النموذج عند بلزاك وزولا وغيرهما من كتّاب الرواية الواقعية التي تمتاح من التاريخ المعاصر، أو عند والترسكوت

واسكندر ديماس وغيرهما من كتاب الرواية الواقعية، التي تمتاح من التاريخ القديم .

أما محاكاة النموذج فإننا نجدها عند جورجي زيدان، وعلي الجارم، وباكثير، وأبو حديد، والعريان، وغيرهم كثيرون ممن نشأوا جنبًا إلى جنب وفي فترة واحدة مع كتاب الرواية التقليدية من أمثال : هيكل ، المازني، لاشين، طه حسين، نجيب محفوظ .

تعتمد الرواية التاريخية على مضمون، يضرب بجذوره إلى التراث، ولكن درجة الاقتراب من التراث، تختلف من كاتب إلى كاتب .

بعض الكتّاب يعيد التراث، دون أن يؤوله، فقط يحسن عرضه من خلال (التكنيك) ، الذي اكتسب بعض ملامحه من الرواية الأوروبية في مفهومها التقليدي، وأكبر مثال على ذلك هو السحار .

وبعض الكتّاب يعمدون إلى تغريب التراث، ويحولونه إلى أرضية باهتة تلعب دور "الديكور" أو دور "التابع" في الأفلام السينمائية، الذي يقف بجوار البطل، لكي يظهر عملاقًا، يستبد بمعظم المساحة، وأكبر مثال على ذلك هو جورجي زيدان . كما ذكرنا في فصل "تغريب التراث" .

وبعض الكتاب يؤولون التراث، هم يعتمدون عليه كنقطة انطلاق ثم يحاولون أن يعطوه معنى جديدًا، يقدمه في شكل مبتذل، تختلط فيه الحكايات بالروايات البوليسية بالأفلام السينمائية، فيضيع التراث داخل بهلوانية الشكل . وأكبر مثال على ذلك هو الجارم .

(٢)

وربما كانت رواية نجيب محفوظ "حديث الصباح والمساء" ، هي النموذج التطبيقي للشكل التاريخي، الذي يحول التجريد النظري إلى واقع ملموس .

نجيب محفوظ لم يكن طيلة حياته "طلعة" بمعنى أنه لم يكن ممن يقتحمون طريقًا جديدًا، أو يشيرون إلى مستقبل في علم الغيب، ولكنه ينتظر الرائد، ويجتر عمله، ويصبر، ثم يصدر عملاً أقرب إلى المطلوب، مما كان يتصوره الرائد الطلعة .

لم يكن أول من كتب الرواية التاريخية، ولا الواقعية، ولا العبثية، ولكنه كان أفضل من كتب ذلك، في كفاح طيبة، وفي الثلاثية، وفي ثرثرة فوق النيل.

والأمر كذلك في الشكل التاريخي، فقد سبقه في هذا الميدان الكثير من أدباء الستينيات ومن بعدها، ولكنه طالع وصبر واجتر، فكانت رواية "حديث الصباح والمساء" صورة نموذجية لهذا الشكل .

وفي هذا ما يحسب عليه أيضًا .

فهو ليس ممن يتميزون بالدفقة الفنية، ولا بمواجهة الرائد، الذي يرى ما لا يرى الآخرون، ويقتحم من الميادين ما يخشاه الآخرون، ويصيح بقومه أن هلموا ، فالرائد لا يكذب قومه .

هو مهندس معماري، ينفذ "الماكيت" الذي وضعه في ذهنه، يضع طوبة فوق طوبة، وخشبة فوق خشبة، حتى يستوي البناء قائمًا، جليلاً وقويًا وحسب المطلوب .

وربما كانت المقارنة بين موزار وبتهوفن تقربنا مما نريد . فموزار فنان حتى النخاع، تسيطر عليه موهبته . فيتدفق خلال ألحان شاعرية أثيرية، يتحرك خلال آلات النفخ مثل آلة البوق Horn في كونشيرتو البوق، وآلة الناي Flute في كونشيرتو الناي، فيشكل الهواء في نفحات عذبة رقيقة، لا يغطيها الضجيج، منسابة ومنسجمة دون أن ينتقل فيها الهواء من نغمة عالية إلى أخرى خفيضة .

والأمر غير ذلك عند بتهوفن، فهو في السيمفونية التاسعة بنوع خاص، يتحول إلى مهندس معماري، يبني هرمًا جليلاً، ويتدخل بذكائه وعقله في الشعر والكورال، وينوع في الألحان، ويفاجئ المستمع بالتنقل المفاجئ من لحن عال إلى آخر خفيض وهامس، قد لا يصل إلى القلب مباشرة، وقد يضيق المستمع بتلك الانتقالات المفاجئة، وبتلك الخبطات والدقات والإيقاعات التي توقظ الأخرس من صمته، ولكن في النهاية يعجب بذكائه وصبره وهندسته .

ونجيب محفوظ هو بتهوفن الرواية العربية، فرغم برودة الفن ومعماريته الصارمة فإن النتيجة النهائية إزاء هرم قد فرض نفسه على الساحة المحلية والساحة العالمية .

وهذه التركيبة عند نجيب محفوظ جعلته لا يتطور بسرعة، ولا ينتقل من مرحلة إلى أخرى، إلا بعد مدة قد تطول، بعد أن يستنفذ كل إمكانيات المرحلة السابقة .

إن فكرة الخط التطوري تسيطر على نجيب محفوظ، فهو ينتقل من مرحلة إلى مرحلة، ومن جيل إلى جيل، ومن حالة نفسية إلى حالة، وهي فكرة ضاربة بجذورها لم تسلم منها حتى مرحلة الشكل التاريخي، الذي يتمرد على الزمن التطوري، ويعتمد على الزمن التراكمي، الذي تتداخل فيه الأزمنة وتتقاطع .

لم تكن "حديث الصباح والمساء" أول رواية لنجيب محفوظ في مجال الشكل الأصيل، فقد سبقتها في ذلك "الحرافيش" و "ليالي ألف ليلة وليلة" .

وقد ألقت فكرة "الزمن التطوري" بظلالها على الحرافيش والليالي، فهو ينتقل من مرحلة إلى مرحلة، ومن جيل إلى جيل، وفي كل مرحلة تكتسب الأجيال شيئًا، حتى تعم العدالة ، وتسود كلمة العامة.

ولم تسلم "حديث الصباح والمساء" إلى حد ما من هذه الفكرة، فالعنوان يشير إلى الزمن التطوري، الذي يتابع الأحاديث أو الأحداث منذ بدايتها في

الصباح، وحتى نهايتها في المساء . وقانون الوراثة ربما يطل برأسه أحيانًا على شخصيات الرواية، وهو قانون ربما تابع فيه نجيب محفوظ زولا في صرامته العلمية، يقول عن "جميلة سرور عزيز" إنها ورثت عن أمها بشرتها العاجية ، وعن أبيها لفحات حارة من غرائزه" .

ولكن هذا لا يمتد كثيرًا في بنية الرواية، فما في العنوان يظل محصورًا داخل العنوان، وما يقوله عن جميلة سرور وعن غيرها من الشخصيات، لا يتجاوز التعليق القصير الذي يظل محصورًا داخل الشخصية، وما عدا ذلك فإن هذه الرواية تكسر لأول مرة صرامة الزمن التطوري عند نجيب محفوظ، وتضعنا مباشرة في مواجهة الزمن التراكمي .

الرواية تقلد مظهر القواميس العربية، وتترجم للشخصيات وترتبها حسب الحروف الهجائية، هذا يعني كسر حدة الزمن التطوري فالأجيال لا تترتب ترتيبًا تاريخيًا بعضها عقب بعض، ولكنها تترتب حسب الحرف الأول من اسمها، إن شخصية مثل "رشوانة عزيز يزيد المصري" تأتي في الذكر قبل أبيها عزيز، وقبل جدها يزيد .

كان من الممكن أن تنتهي الرواية عند "وحيدة حامد عمرو" فهي نموذج للجيل الأخير جيل الأحفاد، الذي يهاجر من مصر نهائيًا، ويفتقد الانتماء، ولكن المؤلف يضيف "يزيد المصري" وهو من الجيل الأول الذي يأتي إلى القاهرة من الإسكندرية، قبل الحملة الفرنسية بأيام، والذي يشيد قبره بجوار ضريح شيخه نجم الدين، حتى يدفن فيه بسلام .

إن هذه النهاية تكسر حتى مجرد الوهم بالحس التاريخي، فهي تنتهي بالحملة الفرنسية، مع أنها أول الأحداث في تاريخ الرواية، وبذلك تعود النهاية إلى البداية، وتتداخل الأحداث، ويتكور بعضها فوق بعض، وتنقفل الدائرة، فلا تعرف البداية من النهاية .

وكل شخصية تتحول إلى عالم قائم بنفسه، ووحدة مستقلة بذاتها على حسب ما نراه في كتب التراجم العربية . ولكنها جميعًا تخضع لرابطة عامة، كأنها الخيط في العقد الفريد، أو كأنها عياب اليماني الذي يمسك في داخله أشياء كثيرة .

والرابطة العامة في هذه الرواية تتمثل في تلك الخيوط الدقيقة التي تضم الشخصيات، فكل شخصية تربطها بالأخرى صلة إنسانية، قد تكون القرابة أو الوطن، أو حتى الحب والغضب وغير ذلك من صلات كأنها أسلاك التليفون .

فهو إذن يخرج في هذه الرواية عن مفهوم الوحدة العضوية، التي بشر بها أرسطو، والتي تقوم على توالي الأحداث في خط تطوري صاعد، وفي الوقت نفسه يقترب من مفهوم الوحدة التركيبية، التي تعتمد على وحدات مستقلة داخل رباط عام .

إن مظهر كتب الترجمة يضفي على الرواية بعدًا حضاريًا، ويحولها إلى تسجيل تاريخي معتمد، وكأنها المصادر الأولى، والتي يعتمد عليها الدارسون في استقراء التاريخ، إن تاريخ مصر الحديث يتحول إلى ترجمة، والشخصيات التي يقدمها المؤلف هي شخصيات وهمية، ولكنها وهمية في الاسم فقط، أما في واقع الأمر فهي حقيقية، تسجل تاريخ مصر بأمانة .

وحتى يكون هذا المظهر تامًا، فإن نجيب محفوظ يسجل كل شخصية، أو كل وحدة كشيء قائم بنفسه، كما يفعل الأقدمون، فهو يتابع قصة حياتها بأمانة، يسجل ميلادها ونشأتها وأهلها ومكان ولادتها، وثقافتها، وزواجها، وعدد أولادها . والدور الذي أدته ، وينهي كل ذلك بوفاتها .

وقد ألقى كل هذا بظلاله على اللغة من ناحية، وعلى الخلفية الحضارية من الناحية الأخرى .

فاللغة تسجيلية، تعتمد على أسلوب الحكي، ويكثر فيها استخدام الزمن الماضي "كان يا ما كان" ، وهي بادرة حيادية، تخلو من الزخرفة والصناعة، وأيضًا سردية تعتمد على الراوي، فلا حوار، ولا صراع، ولا تميل للموقف، ولا تصوير للطبيعة، ولا غير ذلك مما نراه في الرواية التقليدية .

هو يبدأ قصة "خليل صبري المقلد" فيقول : "بكرى زينة صغرى بنات سرور أفندي، ولد ونشأ في مسكن الأسرة في بين الجناين، في مستوى متوسط حسن، بفضل ارتفاع مرتب أبيه النسبي، يعتبر أفضل من مستوى جده، الذي توفى قبل زواج أمه من أبيه، وكان أشبه الأحفاد بخاله لبيب "ومثل هذه البداية تتوالى بصورة أو أخرى في بقية الشخصيات، فتعطينا مثلاً لهذه اللغة التسجيلية الباردة، التي تلعب دورها الفني في سياق الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، وهو جنس الواقعية التسجيلية وليست الواقعية التقليدية.

أما الخلفية الحضارية فهي تتمثل في تلك الروح الدينية العميقة التي تلجأ إليها الشخصيات وقت الأزمات، إنهم يبدون كأنهم معلقون بين أصبعين من أصابع الرحمن يقلبهما كيفما شاء، على حد تعبير الحديث النبوي، مما يضفي على الرواية نوعًا من الحركة، يشملها جميعًا، ويعطيها رباطًا عامًا، يضم جميع الشخصيات، ويوحد بين الوحدات المستقلة .

وهذه الرؤية الحضارية لا توغل في الفلسفة، ولا ترفع من حدة الصراع، ولا تتعامل مع قضايا إنسانية تجريدية، كما هو الشأن مع الرواية التقليدية، التي تجعل المحلي سبيلاً للإنساني، والخاص مطية للعام، أما هنا فلا إيغال ولا تحليل ولا فلسفة، وكل شيء يتناسب مع هذا الشكل التاريخي، ومع كتب الترجمة القديمة، التي تقف عند المكونات الأساسية، وتردد الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، وتتسم بالرضا والسكينة والتوكل .

وتـأتي وجهـة النظـر المعاصـرة هادئـة، دون تحليـل ولا تأويـل، إذ تصـبح الروايـة نوعًـا مـن التعليـق علـى تـاريخ مصـر المعاصـر، ومـن خـلال حـدقتي مؤرخ يسجل بأسلوب محايد، ظواهر هذا التاريخ وخفاياه .

الرواية تشتمل على تاريخ مصر الحديث، بدءًا من الحملة الفرنسية (انظر، يزيد المصري)، وانتهاء بعصر الانفتاح في عهد السادات (انظر : قدري عامر عمر الذي اعتقل في حركة سبتمبر سنة ١٩٨١م) . وبين البداية والنهاية تتناثر إشارات إلى ثورة سنة ١٩١٩، وإلى سعد زغلول والوفد، والإخوان المسلمين، والشيوعيين، وثورة ٢٣ يوليو، وجمال عبد الناصر، والسادات .

ورغم الأسلوب المحايد والنبرة التسجيلية، فـإن المؤلـف ينحـاز إلـى الجيل القديم أكثر من الجيل الجديد، فالشخصيات الكبيرة تبدو راضية مستقرة يحركها قدر كبير من القيم والتقاليد، أما الشباب فيبدو ساخطًا، منقطع الجذور، يفكرون في الهجـرة إلـى بـلاد النفط ويقطعون الصـلة بالآبـاء والأمهـات، وظهـرت فـي المجتمـع عوامل سلبية جديدة، تتمثـل فـي المحسوبية والوصـولية والانتهازيـة والثـراء الفـاحش، تقول هنومـة حسين قابيل وقد رأت انحـراف زوجهـا "هل أصبحت الحياة الشريفة مستحيلة حقًا" ولكنها مع ذلك ترضخ للواقع، فهو أقوى مـن أن تعانده، ولـولا المـال الحـرام لمـا استطاع زوجهـا أن يـوفر لبناتـه حيـاة الاستقرار في بيوت أزواجهن .

(٣)

أصبح الشكل التاريخي موضـة "وتوالت الروايات التـي تقلد مظهره وثيابـه الخارجيـة، دون أن تعـي فلسـفته ورؤاه، ودون أن تفصـل بـين الزخـرف والجوهر .

فبعض الروايات تنتمي إلى الرواية التقليدية في صورتها الواقعية، وليس لها من هذا الشكل إلا الزخرف الخارجي، والمتمثل في بعض العناوين وبعض الاقتباسات، مما يبدو كالطلاء الممسوخ .

وبعضها يفتقد الرؤية التاريخية، ويقع في تفصيلات الحياة اليومية، والمانشيتات الصحفية، فيبدو الشكل عنده مثل القطعة التي تعرضها المتاحف الفنية .

وبعضها ينطلق من اقتباسات تاريخية، ليطوعها لرؤية عبثية، فيصبح كأنه سارتر يتفكه ببعض "النقولات" التراثية .

وحتى لا نقع في التجريد النظري، فإننا سنقف وقفة خاصة عند ثلاث روايات، تمثل بيئات عربية مختلفة، وأجيالاً عربية مختلفة، حتى نجد ما آل إليه هذا الشكل حين تحول إلى "موضة" وافتقد الخلفية التاريخية ولم يتعمق أصحابها في الرؤية الجوهرية للحضارة العربية الإسلامية بل اختطفوا "نتفاً" من هنا وهناك، وأصبحوا كحاطب ليل على حد التشبيه العربي القديم .

والروايات الثلاث هي "رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ و "حدث أبو هريرة فقال " لمحمود المسعدي، و "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل "لأميل حبيبي .

(٤)

رحلة ابن فطومة ليس لها من الشكل التاريخي سوى البداية والنهاية، فهي تبدأ هكذا "نقلاً عن المخطوط المدون بقلم قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة" وهي تنتهي هكذا "بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة" .

وفيما عدا هذه الجمل فهي لا تحمل أي شيء من المخطوطات، لا في المفردات ولا في الأسلوب ولا في اللوازم، ولا توحي بشيء من نكهة التاريخ.

هي رواية عصرية في اللغة وفي الرؤية .

أما اللغة فهي تهتم بقضايا عصرية، مثل الوطن والقانون والنظام والحرية، وتركز على فلسفات لا تحتملها المخطوطات القديمة، مثل الحديث عن الحياة والموت والغربة والانتماء، إن الافتتاحية التي أوردها تحت عنوان "الوطن" يمكن أن تصلح استشهادًا على كل ذلك، فهو يقول : "الحياة والموت، الحلم واليقظة، محطات للروح الحائر، يقطعها مرحلة بعد مرحلة، متلقيًا من الأشياء إشارات وغمزات، متخبطًا في بحر الظلمات، في عناد بأمل يتجدد باسمًا في غموض . عم تبحث أيها الرحالة ؟ أي العواطف يجيش بها صدرك، كيف تسوس عرائزك وشطحاتك" .

أما الرؤية فهي تعليق من رحالة يهتم بحال العالم الإسلامي المعاصر، لقد افتقد الأمن والأمان في بلده، فراح يبحث عنه في دار الجبل .

والبطل يحمل في داخله عناصر هزيمته، فهو ابن شيخ جاوز الثمانين، وهو يترك الديار فرارًا من ظلم الوالي، وهربًا من خيانة الأم والزوجة .

وهو رافض للعالم الإسلامي، لا يرحل كما فعل ابن بطوطة الرحالة القديم، الذي أخذ يجول داخل العالم الإسلامي، ويسجل ثقافته، وتنوع عاداته وتضاريسه، ويشير إلى أشياء جوهرية توحد العالم الإسلامي من لغة وعقيدة وأعياد ومواسم .

يتجول ابن فطومة الرحالة المعاصرة في بلاد كثيرة مثل : دار المشرق، ودار الحيرة، ودار الحلبة، وغيرها من بلدان يحاول من خلالها استعراض الحضارات المعاصرة، سواء في الشرق أو الغرب، حتى يصل إلى نتيجة ترفض العالم الإسلامي المعاصر، وتقول تحت عنوان "دار الأمان" .

"إن لدار الحلبة هدفًا وقد حققته بدقة، وإن كذلك لدار الأمان هدفًا وقد حققته بدقة، أما دار الإسلام فهي تعلن هدفًا وتحقق آخر باستهتار وبلا حياء وبلا محاسب، فهل يوجد الكمال حقًا في دار الجبل" .

لو كان الأمر يقف عند حد نقد ما تعانيه الأمم الإسلامية المعاصرة من تخلف، أو عند نقد بعض الأنظمة المسئولة عن هذا التخلف، لو كان ذلك كذلك لهان الأمر، ولكن نجيب محفوظ ينقد جوهر الحضارة الإسلامية، ويتخذ من دار الجبل رمزًا لهذا الماضي الذي يتطلع إليه المسلمون، كنموذج يحثهم على البعث الجديد، ففي النهاية وبعد تجوال هنا وهناك، يدور بين الرحالة ودليله الحوار الآتي :

"دع وطني الأول، فأهله خانوا دينهم" .

فقال بخشونة :

- إذا لم يتضمن النظام الوسيلة لضمان تطبيقه فلا بقاء له .
- إننا لم نفقد الأمل بعد .
- إذن لم كانت الرحلة إلى دار الجبل .

فقلت بفتور :

- العلم نور .

فقال ساخرًا :

- ما هي إلا رحلة إلى لا شيء .

إن هذا الحوار يشير إلى أن دار الجبل هي وهم، وبذلك يسجل فشل ابن فطومة الذي ينتهي إلى لا شيء، فقد كان يحمل في داخله عناصر هزيمته، فهو ابن شيخ قد تجاوز الثمانين، وهو بذلك يشير إلى أن الهدف الذي كان يسعى

إليه قد استنفد أغراضه، فحضارته قد شاخت، ولا سبيل لها أن تسترد العافية، فهي لا تملك الوسيلة التي تحيل المثاليات والأحلام إلى واقع ملموس .

وبذلك كانت تلك النهاية اليائسة نتيجة منطقية لموقف الرفض من البطل الذي يخرج من موطنه فرارًا، وينتهي به الأمر إلى الكفر بكل ما في منطقته من مثاليات وأحلام .

وفي ظني أن رواية "رحلة ابن فطومة" هي أخطر من رواية "أولاد حارتنا" ، فالأخيرة هي تطبيق فني لمقولة أوجست كونت عن قانون المراحل الثلاث للمسيرة البشرية، من مرحلة غيبية تتمثل في الدين، إلى مرحلة ثانية ميتافيزيقية تتمثل في الفلسفة، إلى مرحلة ثالثة وأخيرة وضعية، وتتمثل في سيطرة القانون العلمي .

أولاد حارتنا، تتحدث عن الحضارة الإنسانية بوجه عام، أما هذه الرواية فهي توجه طعنة نافذة إلى الحضارة الإسلامية، التي شاخت وفقدت مبررات وجودها، وربما كانت الضجة التي ثارت حول أولاد حارتنا هي المسئولة عن شهرتها ولفت الأنظار إليها، وربما كان الأسلوب المراوغ في رحلة ابن فطومة يخفي طعناتها التي توجه في قفاز من حرير ناعم .

(٥)

وتكاد تجربة محمود المسعدي تكون أقدم التجارب العربية حول الشكل التاريخي ، فهي تعود إلى سنة ١٩٣٩، وصاحبها يعيها، ويتحدث عنها في مجلاته ومن مركزه المسئول في تونس، ويتحدث عنها نقاده بفخر شديد .

وقد جاءت التجربة عند المسعدي ناضجة، منذ أن كتب روايته "حدث أبو هريرة فقال ، (١٩٣٩)، بداية من العنوان الذي يشير إلى استخدام منهج الحديث، الذي يعتمد على الراوي وسلاسل الجاحظ، ومرورًا بعنصر الوصف، وتوظيف الشعر، وتداخل القصص، والتنقل بين حكايات المتصوفة والظرفاء

والشعراء والصعاليك والفرسان والعشاق، وأصحاب الأديرة، مما يستحضر صورة الكتب القديمة، مثل الأغاني والعقد الفريد والإمتاع والمؤانسة .

وليس هذا بدعًا من رجل قد جمع إلى ثقافته الفرنسية، ثقافة عربية متمكنة، ولم يكتف بحسو الطائر، فيلتقط نتفًا من هنا وهناك، ويعتز بأنه أنه قد ألم بأصول الثقافة العربية، فالمسعدي قد حفظ القرآن الكريم منذ صغره، وهو يعتز بذلك ويؤكده في الحوار الذي أداره مع ماجد صالح السامرائي "نشأت بهذه القرية طفلاً، أو ابنا لرجل كان إمام الصلوات الخمس، وإمام خطبة الجمعة في قريته، في مسجد جامع القرية، ونشأت في رعاية مؤدب شيخ، علمني القرآن إلى حدود السن الحادية عشرة[1] .

وإلى هذا الوالد الكريم يهدي روايته"إلى أبي رحمه الله، الذي رتلت معه صباي على أنغام القرآن وترجيع الحديث، مما لم أكن أفهمه طفلاً، ولكني صنعت من إيقاعه منذ الصغر لحن حياة، ورباني على أن الوجود الكريم مغامرة طهارة، جزاؤها طمأنينة النفس الراضية في عالم أسمى، وفي أثناء ذلك كله علمني بإيمانه سبيل إيماني" .

ولكن كل هذا الإنجاز قد وقع تحت قبضة الوجودية .

وليس هذا باكتشاف من عندي، بل هو شيء يردده المسعدي بإلحاح، ويردده نقاده المقربون بابتهاج .

ففي الحوار السابق يكاد لا يمر سطر إلا وتتذكره فيه هذه الكلمة على لسان المسعدي، الذي يقولها صراحة : "الإبداع في معناه الأصيل عندي، هو أن يأتي، أو أن يعطي جهد المبدع، كاتبًا أو شاعرًا أو مفكرًا، إلى ما أسميه : "الفتوح الفكرية أو الفتوح الوجودية" ويؤكد ذلك توفيق بكار في مقدمة الرواية، ويصفها بأنها مغامرة وجودية جريئة .

---

[1] مجلة الأقلام العراقية ، العدد ٢ لسنة ١٩٧٩ م .

وليس الأمر على إطلاقه في إطلاق صفة الوجودية على المسعدي، لأن الوجودية رؤية متسقة مع واقع اجتماعي عرفته فرنسا، عقب الهزيمة أمام المحور، ومع واقع حضاري مرت به أوروبا، وتنكر فيه كل ما هو خارج النطاق البشري، وتحمل الإنسان مسئولية صنع قراره، وتكوين شخصيته، خلال الموقف الذي يتواجد فيه، وحده هو ال مسئول دون أن يستمد العون من أية قوة "خارج نفسه" إيًا كانت سلطة هذه القوة .

ولكن الوجودية عند المسعدي هي مجموعة أفكار حماسية، وغير محددة، وتختلط بنزعة مسيحية عن الخلاص والألم والندم وتقويض الجسد، وغير ذلك من أفكار تودي بالبطل إلى أن يهجر دنياه، ويبحث عن الخلاص في عالم آخر أسمى وأبقى .

ذكرنا آنفاً أن الإبداع ، كما يراه المسعدي، يؤدي إلى الفتوح الفكرية أو الفتوح الوجودية، وقد أشرنا إلى الفتوحات الوجودية، أما الفتوحات الفكرية فإن هذه التسمية تؤدي إلى ابن عربي في كتباه الفتوحات المكية، وهنا أشير إلى المصدر الثاني في رؤية المسعدي الذي يتمثل في فتوحات المتصوفة من أصحاب وحدة الوجود، وعلى رأسهم ابن عربي، وهو مصدر لا يقل في أهميته عن الفتوحات الوجودية، بل يختلطان ويتداخلان ويؤديان في النهاية، عند المسعدي، إلى رؤية حماسية وغير محددة .

وأبو هريرة في الرواية ينتهي به الأمر إلى نوع من الفناء في الله، ويرفض فيه العالم الخارجي بما فيه من ألم وحيرة، ويتجه نحو العالم السامي، وقد لخص المسعدي المراحل التي مر بها أبو هريرة، لجعله ينتقل من الحس ، إلى الحب، وإلى الحيرة في الناس، إلى الحيرة في الله، حتى يصل إلى المقام الأخير وهو ما يسميه مقام العشق والفناء حين يسمو إلى نوع من الكيان، كأنه وسط بين الحياة وحياة أخرى، ألا وهو الكيان الصوفي الذي يشرف على نهاية حدود الحياة البشرية على وجه الأرض من جهة، ويتسامى به إلى نوع من

الاتحاد بالعالم العلوي من جهة ثانية [1] ، وهو المقام الذي وصل إليه من قبل الغزالي والحلاج، كما يذكر المسعدي .

فأبو هريرة يبدأ من سارتر، الذي يتخذ قراره بنفسه، حتى لو أدى هذا القرار إلى الانتحار، ولكنه ينتهي إلى ما انتهى إليه ابن عربي، وهو الفناء في عالم مطلق غير هذا العالم السفلي، والارتماء في تجريديات تؤدي بصاحبها إلى انتحار من نوع آخر .

نحن إذن إزاء ثنائية قاتلة : تلقى بثقلها على أجزاء الرواية، فتصيبها بالتمزق، يبدأ المؤلف شرقيًا، ثم ينتهي به الأمر إلى أن يكون غربيًا، ويبدأ مع الأصالة ثم ينتهي مع الغيرية .

أبو هريرة ذلك الصحابي الجليل، الذي كان يعيش في ظل حضارة متسقة، تؤدي به إلى السكينة والرضا والتصالح مع الإنسان والكون، ينتهي به الأمر إلى أن يصبح قلقًا متوترًا، يبكي في كل مناسبة، ويمسح دموع الندم، ويعتزل الناس والمجتمع، ويرقص ويشرب الخمر ويعاشر النساء، وهو في كل ذلك لا يحس بالرضا، وينتهي به الأمر إلى أن يلقى بنفسه على الصخور في جو احتفالي . تختلط فيه ثنائية الفرح وقطرات الدم .

والرواية تبدأ مع البعث الأول في جو من البهجة والمتعة، ثم تنتهي مع البعث الأخير وأبو هريرة يبكي ويصرخ ويفارق الدنيا .

وفصول الرواية تبدأ في جور عربي بهيج، ثم تغرق في تيار عبثي غريب. "فحديث القيامة" يبدأ في غناء وشعر ثم ينتهي بعاصفة تدمر كل شيء، و "حديث الحاجة" يبدأ بأخبار الصعاليك ثم ينتهي بحكايات عن حيرة أبي هريرة. وحديث الغيبة تطلب فلا تدرك، يبدأ بقصص الحب التي كانت تتواتر عن الأديرة المنتشرة في الجزيرة العربية، ولكنه ينتهي وفتاة الدير يصيبها

---

[1] مجلة الحياة الثقافية (تونس – إبريل ١٩٧٦م) .

مس من أبي هريرة فيقلب حياتها . و "حديث الكلب" يبدأ في جو من النبل والفروسية ولكنه ينتهي والكلب يعوي عواء مقبضًا و "حديث التعارف بالخمر" يبدأ في مجلس أنس وغناء ثم يقع في جو من الحزن والبكاء، و "حديث المزج والجد" يبدأ بقصة ريحانة والوليد، على أرض نجد، ولكن القارئ لا يعايش شعرًا ولا حبًا كما كان الحال في قصة قيس وليلى على أرض نجد، إذ سرعان ما يدخل في مأساة قاتمة . و "حديث الحكمة" الذي يعارض به قصة موسى والخضر . ولا ينتهي وقد وصل موسى إلى اليقين، ولكنه ينتهي وأبو هريرة في حيرة قد وقع تحت قبضة أبي رغال، وباختصار فإن المسعدي في روايته وفي فصوله وأحاديثه، يبدأ خطوته من العقد الفريد والامتاع والمؤانسة والأغاني، ولكنه لا يستمر، فما أسرع أن تغرق كل هذه الكتب في جو مقبض عابث .

وقد تسللت هذه الثنائية إلى عناوين الفصول وإلى خواتيمها .

فالمسعدي قد اعتاد العنوان المكون من مفردة واحدة، وإذا خرج يومًا عن عادته فإنه يختار عنوانًا يحمل تلك الثنائية، من مثل : حديث المزج والجد ، حديث الحق والباطل ، حديث الجماعة والوحشة .

والخاتمة غالبًا ما تحمل تلك الثنائية، فالرواية تنتهي وأبو هريرة يتناثر دمه على الصخور، ويصيح صيحة يقول عنها المؤلف إنها كصيحة الفرح، وحديث البعث الأول ينتهي وأبو هريرة يصلي ويستغفر ثم يستجيب لنداء الحس ، وحديث المزج والجد ينتهي وريحانة "ذهب حسنها إلا نور منه في العين" وحديث التعارف بالخمر ينتهي وقد اختلطت المتعة بصاعقة من نار . وحديث الحق والباطل ينتهي وأبو هريرة ينشد أشعارًا على ضوء نار لظى حتى يأتي الليل .

وهذه الثنائية التي تنخر بسوسها في عظام الرواية، إنما هي انعكاس لتركيبة المسعدي، فهو يحمل في داخله جرثومة التأرجح بين الشرق والغرب، ولما يصل إلى جدلية تتجاوز الأمرين في منظومة جديدة . ومن هنا نراه ممزقا، يبدأ تحت نور الشرق الساطع ثم ينتهي به الأمر إلى ضبابية قاتمة، يبدأ تحت عباءة الشكل الأصيل ليقع تحت "فاوستية" حائرة، إنه كما تقول الاستعارة التمثيلية، يقدم رجلاً ويؤخر أخرى .

(٦)

الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ليس لها من الشكل التاريخي سوى هذا العنوان ، أما ما عدا ذلك فلا .

العنوان يذكرنا بالكتب التاريخية، التي تورد الوقائع بأسلوب الرواية والسرد، والرواية كذلك تعتمد على راو يؤثر أسلوب السرد، ولكنها فيما عدا ذلك تقع تحت قبضة اللحظة الراهنة، التي لا تنظر أبعد من موطئ قدميها .

فهي تدور حول معركة الصراع مع إسرائيل، وتتخذ نبرة تهكمية، تسخر من اليهود، وتشيد بالمقاومة والصمود .

فالرواية إذن هي رواية تحريضية بالدرجة الأولى، وقد انعكس ذلك على أسلوبها، فهو أسلوب يغرق في اللحظة الراهنة، ويخلو من النكهة التاريخية، ويعتمد على الأسلوب الصحفي الشائع، يقوم بدوره في التحريض من خلال الأدوات المشحونة، والجمل المليئة بعلامات الاستفهام والتعجب وحروف التحذير والإغراء .

ونحن لا نلومه على ذلك ، فهو يخلص لدوره كمقاتل فلسطيني، يعيش في قلب المعركة، ويحرمه صوت المدافع من الاستغراق في تأملاته، وقد أدت الرواية وظيفتها من هذا المنظور، فهو يكثر من أدوات التحريض المشحونة،

وهو يردد أسماء الأمكنة والأعلام ولا يمل، وهو يريد بكل ذلك أن يتشبث بأرضه .

لا ألوم أميل حبيبي على ذلك، ولكني أسجل قصور النظر في تلك الرواية، كناقد لا يكتب من أجل لحظة راهنة، ولا تدفعه عوطفه إلى الانحياز القومي على حساب القيمة الفنية، ويتطلع إلى أن تكون إشارته معلقة في الهواء في انتظار من يلتقطها من الأجيال القادمة .

الشكل التاريخي ليس هو عنوانًا، أو اقتباسًا من المسعودي أو من ألف ليلة وليلة، وليس هو ترديدًا لحكاية مدينة النحاس، ولا تضمينًا لأبيات من الشعر، أو لجمل من الحكمة، أو لأخبار من التاريخ، إنه شيء فوق ذلك، ويتجاوز كل ذلك ليصبح رؤية منسقة، تلقى بظلالها على المفردات والأسلوب، وعلى الشكل والمضمون .

أما الرؤية عند أميل حبيبي فهي وقتية، لم تستطع أن تظل بعيدًا عن دخان المعركة، إن سعيدًا في روايته يختفي، ويدع الفلسطينيين يتحملون مصيرهم دون أن ينتظروا المخلص .

وذلك هو الهدف من رواية "الوقائع الغريبة" وهو هدف تلخصه أبيات لسميح القاسم، أوردها المؤلف قبل البدء في الرواية، ولكن تحت عنوان "مسك الختام" ، وهي أبيات في جوهرها تنادي الرجال، وتنادي النساء بأن يدعوا الانتظار، ويخلعوا ثياب النوم، ويعتمدوا على أنفسهم، فلن تأتيهم رسائل من مخلص يعيش عبر السماء .

تلك هي النبرة التي تدور حولها الرواية، وتلخصها أبيات سميح القاسم، ومن هنا كانت لفتة ذكية من المؤلف أن يضع هذه الأبيات في أول الرواية، تحت عنوان "مسك الختام" وأن يعيد هذا العنوان في خواتيم الرسالة، ليؤكد هذا الهدف ، الذي يضم الرواية من أولها إلى آخرها .

وربما كانت رواية (أخطية) أكثر تطورًا فهي قد صدرت عقب الرواية الأولى بأكثر من عشر سنوات [1]، وأفادت من التاريخ بصورة أفضل في العناوين الداخلية، وفي الاقتباسات، وفي ليالي الشعر والغناء، وخلال أسلوب يقطر أسى وحنانًا، ويغوص في الذكريات، ويردد بلذة أسماء الأعلام والأمكنة.

والرمز في (أخطية) أكثر عمقًا، فأخطية وسروة أكثر دلالة من يعاد وباقية في الرواية الأولى . إن أخطية ليست مجرد فتاة من لحم ودم، بل هي تتحول إلى رمز باق، تلخصه تلك الجملة التي تنتهي بها الرواية "ذهب الذين أحبهم وبقيت أخطية" .

وهي جملة يكررها المؤلف في غنائية ولذة ترفع من قيمة الرمز. ومن هنا كان من الأفضل أن تسدل الرواية أستارها عند نهاية هذه الجملة، وأن يتخلص المؤلف من تلك الأسطر الثلاثة، التي ألقت ماء باردًا على موقف ساخن .

وعلى الرغم من هذا التطور، ومن هذا الأسلوب الغنائي، الذي يصل إلى حد الشاعرية، فإن المؤلف لم يتجاوز لحظته التاريخية، ولم يوظف الشكل كبعد تاريخي، يجعل الرواية تضرب بأذرعها الأخطبوطية إلى تضاعيف الماضي، إن الشكل التاريخي ليس مجرد مظهر استعراضي، بل هو نكهة تاريخية، ورؤية في الشكل والمضمون تمنح الرواية بعدًا تراثيًا، يقوم بدوره في التأكيد على الهوية ويحفظ الشخصية من التلاشي .

إن التأكيد على الهوية لا يأتي من خلال الأسلوب التحريضي، وترديد الأماكن والأعلام، واستخدام الأدوات المشحونة، فقد يكون هذا من وظيفة الشعر، وقد أدت الأشعار، التي اقتبسها أميل حبيبي، هذه الوظيفة، سواء كانت

---

[1] صدر الكتاب الأول من رواية الوقائع الغريبة سنة ١٩٧٢، والكتاب الثاني في أواخر سنة ١٩٧٢، والكتاب الثالث في أواسط سنة ١٩٧٤ . أما روايته "أخطية" فقد نشرت في مجلة "الكرمل" سنة ١٩٨٥ .

لسميح القاسم أو لغيره، بل إن الأغنيات التي أوردها لفيروز في عناوين روايته "سداسية الأيام الستة" تؤدي هذه الوظيفة وتزيد . أما الفن القصصي والرواية على الخصوص ، فإنها تحتاج إلى نفس هادئ، وإلى رؤية أبعد عمقًا.

كتب فيركور روايته "صمت البحر" وشاعت هذه الرواية بين أبطال المقاومة الفرنسيين، أثناء كفاحهم ضد الاحتلال النازي . ولم تكن هذه الرواية تحتوي على أناشيد، ولا أشعار، ولا أسلوب تحريضي مشحون .

إن النازي يتمثل في ذلك الجندي الذي يقوم مع عائلة فرنسية، ويفرض نفسه على ديارها، إنه جندي فنان يعشق الموسيقى ويكره الحرب، ولكن النازي قد فرض عليه الحرب، إنه يشعر بحب نحو تلك الفتاة الفرنسية، ويعزف لها الموسيقى، وعلى الرغم من أن الفتاة كانت تشعر نحوه بالحب أيضًا إلا أنها لم تفصح عن عواطفها، وظلت صامتة صمت البحر، ذلك الصمت العميق الذي يعبر أكثر مما تعبر آلاف الأناشيد والخطب، كانت تقف أمام المكتبة، وتستعرض أسماء فولتير وغيره من صناع حضارة قومها فتحس بالقوة، وبأنها كالبحر سوف يبتلع أمامه كل ما هو زبد .



المقام والسياق
بين النحاة والبلاغيين

د/ السعيد الباز (*)

تمهيد :

توزعت مباحث "المعنى" في الموروث العربي بين جهات متعددة ، وبيئات متنوعة ؛ يأتي في مقدمتها : "بيئة اللغويين" ، و"المفسّرين" و"البلاغيين"[1] .

وطبيعي أن توجه الجهود "للمعنى" ؛ إيماناً من أصحابها بأهميته وقيمته، "ولا أحد ينكر قيمة المعنى بالنسبة للغة ، حتى قال بعضهم : إنه بدون المعنى لا يمكن أن تكون هناك لغة . وعرّف بعضهم اللغة بأنها : معنى موضوع في صوت"[2] .

(*) أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة .

(1) إن المتأمل للموروث العربى فى مجال دراسة "المعنى" يجد أن الحقول التى عنيت به متشابكة متداخلة ؛ حتى إنه ليصعب فى كثير من الأحيان فصل أحد الحقول عن الآخر .

(2) الدكتور / أحمد مختار عمر – علم الدلالة . مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع الكويت . الطبعة الأولى ١٩٨٢ ص٥ من المقدمة . وانظر أيضا : د. تمام حسان : اللغة العربية : معناها ومبناها . الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الثانية ١٩٧٩م ص٨ .

وقد كان للمفسرين منذ فترة مبكرة جدًا جهودهم الواضحة حول "المعنى" فهما وتفسيرا وتأويلا ، ولعل مما يدعم ذلك تلك المؤلفات الكثيرة التي ارتبطت بالقرآن الكريم ، من مثل : "غريب القرآن" – "معاني القرآن" – "مجاز القرآن"[٣] .

كذلك أسهم البلاغيون بدورهم فى تلك الجهود ، وكانت لهم دراساتهم المتميزة التي أثرت البحث اللغوي والبلاغي ، وكشفت عن وعى أصيل وعميق بكثير من القضايا المتعلقة "بالمعنى" ، مما سوف يكشف عنه هذا

---

(٣) يذكر الدكتور أحمد مختار عمر أن البحث فى دلالات الكلمات من أهم ما لفت اللغويين العرب وأثار اهتمامهم ، وأن الأعمال اللغوية المبكرة عند العرب تعد من مباحث علم الدلالة ، مثل : تسجيل معانى الغريب فى القرآن ، ومثل الحديث عن مجاز القرآن ، ومثل التأليف فى (الوجوه والنظائر) فى القرآن ؛ ومثل إنتاج المعاجم ، وحتى ضبط المصحف بالشكل يعد فى حقيقته عملا دلاليا ؛ لأن تغيير الضبط يؤدى إلى تغيير وظيفة الكلمة ، وبالتالى إلى تغيير المعنى . انظر : السابق ص٢٠ . وانظر أيضا : د. حلمى خليل : العربية والغموض دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية – الطبعة الأولى ١٩٨٨م فى معرض حديثه عن "الغموض بين غريب القرآن ومشكله" ؛ حيث يذكر أن مصطلح "الغريب" هنا – كما فسره الزركشى هو : "معرفة المدلول" ، ويورد أخبارا عن عمر بن الخطاب ﷺ فى تساؤلاته حول دلالات بعض كلمات القرآن ، وكذلك عن ابن عباس فيما نسب إليه من أنه لم يكن يعرف معانى كلمات من القرآن ، وأنه كان يشرح دلالاتها على هدى من استعمالها فى الشعر الجاهلى ؛ وبعد أن يشير إلى ما يورده الرواة من "مسائل نافع على الأزرق" – وكان فى بعضها يسأل نافع عن معنى كلمة مفردة ، وفى بعضها الآخر يسأل عن معنى تركيب أو جملة ، يذكر : أن ما اصطلح على تسميته بغريب القرآن ، ونهض بتفسيره عبد الله بن عباس هو نوع من الدراسة الدلالية لبعض كلمات القرآن من خلال الاستخدام السياقى لها ، أو كما قال الزركشى : "تصيد المعنى من السياق" ص٥٢-٥٧ .

البحث إن شاء الله ، مع ملاحظة أن مواطن الاهتمام قد اختلفت في كل بيئة من البيئات السابقة، حسب مقصد كلٌ ، وما يتوخاه أصحابها في دراستهم .

وجدير بالذكر أن دراسة "المعنى" أصبح لها منذ مطالع القرن العشرين علم خاص بها يسمى "علم الدلالة"[٤] . وهناك محاولات عديدة في مجال البحث اللغوي توقفت بالدرس عندما قدمه علماء العربية في هذا المجال بغية التعرف عليه ، ووضعه في مكانه الصحيح من الدراسات اللغوية المعاصرة .

وتلتقي هذه المحاولات في أن مباحث "الدلالة" – وبخاصة عند الأصوليين – من أجود ما خلف العرب في هذا المستوى من مستويات اللغة ، إن لم يكن أجودها على الإطلاق ؛ بل إنه ليمكن القول بأن البحث الدلالي عندهم يرقى في بعض جوانبه على الأقل إلى مستوى معالجات علماء الدلالة في العصر الحديث[٥] .

---

(٤) يذكر د/ أحمد مختار عمر أن الموضوع الأساسي لهذا العلم هو "المعنى" ، وأنه أطلقت عليه عدة أسماء في اللغة الإنجليزية أشهرها الآن كلمة Semantics . أما في اللغة العربية فبعضهم يسميه "علم الدلالة" ، وبعضهم يسميه "علم المعنى" ، وبعضهم يطلق عليه اسم "السيمانتيك" أخذا من الكلمة الإنجليزية أو الفرنسية . انظر : السابق ص ٦ ، ١١ .

(٥) انظر : د / محمد يوسف حبلص : البحث الدلالي عند الأصوليين – مكتبة عالم الكتب – الطبعة الأولى ١٩٩١ ص١١ . وانظر أيضا : د. طاهر سليمان حمودة : دراسة المعنى عند الأصوليين – الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع – الإسكندرية ١٩٨٣ ص١ من المقدمة ؛ حيث يذكر أن دراسة الأصوليين للمعنى كانت سابقة لعصرها بمئات السنين ؛ فقد انتهت إلى كثير من النتائج والملاحظات التي انتهت إليها دراسة المعنى في العصر الحديث ، بل إنها عنيت ببعض الجوانب التي لم تلق

ولقد كان البحث في "المعنى" – وما يزال – مشكلة ، تكتنفها صعوبات[٦] كثيرة ، ومن ثم فقد أحيط بظلال من الغموض .

ومع تنوع التناول ، واختلاف المقاصد ، والصعوبات التي يكاد يجمع عليها الدارسون ، يبقى الدور المهم الذي يؤديه "السياق" في الكشف عن المعنى وتجليته ، سواء اتصل ذلك بالمفردات أم بالتراكيب .

فالتحليل الدلالي يغطي الآن فرعين :

أحدهما : يهتم ببيان معاني المفردات ، وقد أطلق بعضهم عليها اسم "المعاني المعجمية" Lexical meanings .

والآخر : يهتم ببيان معاني الجمل والعبارات ، وقد سماها بعضهم: "المعاني النحوية" Grammatical (or syntactic) meanings[٧] .

من المحدثين عناية كافية . وانظر أيضا : د. منذر عياشي – اللسانيات والدلالة (الكلمة) مركز الإنماء الحضاري . حلب – الطبعة الأولى ١٩٩٦ ص٧-٨ ، ١١-١٢ ، ١٤ ؛ حيث يتفق مع ما ذهب إليه د. حمودة .

(٦) ربما كان من أسباب ذلك : تشعب جوانب البحث فيه ، وتوزع الاهتمامات به في حقول مختلفة كالفلسفة والمنطق وعلم النفس ، وانعكاس اختلاف وجهات النظر فيه تبعا لذلك إلى طبيعة "المعنى" . يقول ستيفن أولمان : "المعنى هو المشكلة الجوهرية في علم اللغة، وهو أيضا يمثل نقطة التقابل بين ثلاثة أنواع من علم المعنى Semantics ، حيث يهيئ هذا التقابل فرصة التعاون بين هذه الأنواع الثلاثة على خير وجه ، غير أنه من المؤسف حقا – وربما لا مفرّ من ذلك – أن يحُول بيننا وبين تعرف هذه المشكلة ذلك الغموض الشنيع المتزايد للألفاظ ، وعلى رأسه لفظ (المعنى) نفسه" . دور الكلمة في اللغة . ترجمة د. كمال بشر ط١٩٨٧ ص٦٩ . وانظر : د. محمد حسن حسن جبل – المعنى اللغوي – مكتبة الآداب – الطبعة الأولى ٢٠٠٥ ص١٥-١٦ وما به من مراجع .

(٧) انظر د / أحمد مختار عمر . السابق ص٧ .

ومن البيّن أننا لا نتكلم بمفردات ، ولكن بجمل ، ومع ذلك فإن المفردات نالت حظا كبيرا من الاهتمام ؛ فقد "ركزت المناهج اللغوية في دراسة المعنى – منذ وقت مبكر – على المعنى المعجمي ، أو دراسة معنى الكلمة المفردة ، باعتبارها الوحدة الأساسية لكل من النحو والسيمانتيك ، وقد قُدمت بهذا الخصوص مناهج ونظريات متعددة ومتنوعة"[٨] .

ومع قيمة الاهتمام بالمفردات ، وما بذل فيها من جهود ، فإنه – مع تقدم وسائل البحث – لوحظ أن بها بعض القصور ، ومن ثم فإن هذا الجانب" يحتاج إلى مراجعة من جانب علماء المعاجم ؛ إذ درسوا المعنى المعجمي بطريقة مستقلة عن الدلالة النحوية ، مع أن المفرد لا تتحدد دلالته إلا في السياق اللغوي ، من خلال علاقاته النحوية بعناصر جملته ، ومن خلال سياقه

---

(8) الدكتور أحمد مختار عمر : السابق ص٥٣ .

هذا ؛ وقد تناول تحت "مناهج دراسة المعنى" عددًا من النظريات ، ومن تلك : النظرية الإشارية ، والتصورية ، والسلوكية ، ونظرية السياق ، ونظرية الحقول الدلالية ، والنظرية التحليلية .

ونشير – هنا أيضًا – إلى دراسة د. محمد حسن جبل في المرجع المذكور سابقا ؛ فقد ذكر صاحبها أن دراسته هذه نظرية تطبيقية للمعنى المفرد اللغوي في اللغة العربية ص٥ . ثم ذكر في الفصل الرابع : ٢١١-٢٣٠ "روافد معرفتنا لمعاني مفردات العربية" ، وحصرها في ثلاثة روافد : **أولها** : ما صدر عن العرب الخُلّص والأعراب ، وروى عنهم من بيان لمعاني مفردات قرآنية وغير قرآنية ؛ ثم ما صدر عن علماء الصحابة والتابعين . **ثانيهما** : رصيد العلماء من العربية ، كما يتمثل في المعاجم المبكرة "العين" ثم "الجمهرة" ، و"التهذيب"؛ ثم بعض ما في الشروح المبكرة لـ (غريب) القرآن الكريم والحديث الشريف . **ثالثها** : الاستنباط ، وهو يجمع ثلاثة روافد : **أحدها** : استنباط معنى المفردة من شقائقها في الجذر . **ثانيها** : مقتضى السياق . **ثالثها** : مقتضى المقام .

النصيّ كذلك ؛ فالفعل (ضرب) مثلا في (ضرب الله مثلا) تختلف دلالته – وإن اتحدت صيغته ومادته – عن (ضرب) في مثل (ضرب زيد عمرا) ، مع أن كلتا الجملتين تتألف من (فعل + فاعل + مفعول به) ، وقد اختلف معنى الفعل عن طريق إسناده إلى فاعل معين ، وإيقاعه على مفعول به معين في كلتا الجملتين"[9] .

وإذا كنا بحاجة إلى "السياق" في التعرف على معاني المفردات ، فإنه من جانب آخر يعد محورًا أساسيًا ترتكز عليه الجملة التي تعد صحيحة نحويا ودلاليا في اللغة[10] ، بل إننا سوف نرى أثره ودوره الفاعل في طريقة إنشاء العبارة ، وتوجيه المعنى[11] .

وإذا كان للسياق – من خلال – ما ذكرنا – هذا الدور الفاعل في "المعنى" ، فإنا نتوقف عنده الآن بالبحث والدراسة ؛ استجلاء لمفهومه وطبيعته وعناصره قديمًا وحديثا ؛ وذلك من خلال حقلين بينهما من التلاقي والتداخل أكثر ما بينهما من الافتراق والتباعد ، مما مكّن لإيجاد قضايا وظواهر مشتركة ، في مقدمتها : قضية "السياق والمقام" .

---

(9) د / محمد حماسة عبد اللطيف : النحو والدلالة – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع . القاهرة الطبعة الأولى ١٩٨٣ ص٥١-٥٢ .
وهذا يدعم موقف أصحاب النظرية السياقية ، الذين يرون أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذي تظهر فيه . ومما يكون هذا السياق بلا شك علاقاتها النحوية مع غيرها . ولهذا دلالته في التأكيد على أن المعاني التي تقدمها المعاجم الحالية للكلمات تقريبية . انظر السياق ص٥٢ .

(10) انظر السابق ص٤٦ .
علمًا بأن هناك محاور أخرى ترتكز عليها تلك الجملة ، وتتمثل في :
١-وظائف نحوية بينها علاقات أساسية ، تمد المنطوق بالمعنى الأساسي .
٢-مفردات يتم الاختيار من بينها لشغل الوظائف النحوية السابقة .
٣-علاقات دلالية متفاعلة بين الوظائف النحوية والمفردات المختارة .

(11) انظر : د. منذر عياشي . السابق ص٧ من قائمة الكتاب .

المقام والسياق بين النحاة[12] والبلاغيين :

حول المصطلح : "السياق"

هذا المصطلح – كغيره من المصطلحات التي تتردّد كثيرًا على الألسنة ، ونحسب أنفسنا على بيّنة منه ، فإذا ما توقفنا لمعرفته وجدنا دلالته غائمة وغير محددة • ولعل شيوعه وكثرة استعماله في حقول كثيرة ألقى في نفوسنا لونا من[13] الإلف له فركنّا إلى ذلك ظنًا منا أنه واضح الدلالة• وربما أسهمت كثرة الكلمات التي تستعمل – أحيانا – للدلالة عليه – في هذا الغموض ؛ إذ إنها – عند التحقيق والتمحيص – تحمل وجوها من الفروق ، تجعل من العسير الحكم بأنها تنطوي هي و"السياق" تحت مظلة "الترادف" •

وتذكر الدراسات اللغوية أن كلمة "السياق" كانت شائعة بين القدماء بمدلولها اللغوي العام ، ولم تحمل هذا المفهوم الاصطلاحي ، الذي تحدّد لها ، وأصبح شائعًا بين علماء الدلالة المحدثين إلا بعد أن استخدمه العالم البولندي مالينوفسكى وهو عالم أنثروبولوجى ؛ إذ أدرك – وهو يدرس عددا من اللغات

---

(12) قدمت أصول هذا البحث في مؤتمر العربية الرابع : "العربية والدراسات البينية" ٣-٤ مارس ٢٠٠٧ بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة – قسم النحو والصرف والعروض •

(13) يقول د• محمد حبلص : "قد يشيع المصطلح العلمي بين الدارسين إلى درجة الابتذال ، فيتوهم البعض أن هذا المصطلح واضح مفهوم ، فإذا ما حاولوا تحديد المعنى الذي ظنوا أنهم يفهمونه بدا الأمر عسيرا غاية العسر ، وغامضا أشد الغموض • ومن تلك المصطلحات اللغوية الشائعة الاستعمال ، العصيّة على التحديد الدقيق بشكل متفق عليه بين الدارسين ، مصطلح (الكلمة) ، ومصطلح (الجملة) ، ومصطلح (السياق)• السابق ص٢٨ •

البدائية – أن وظيفة اللغة لا تقف عند مجرد نقل الأفكار أو توصيلها – مع الاعتراف بأن عملية التوصيل هذه من وظائفها الأساسية – بل إن اللغة نشاط إنساني Human activity ، ولا يمكن فهم اللغة بمعزل عن بقية أنشطة الإنسان الأخرى ؛ وعلى ذلك فإن سياق الحال Context of situation أو الظروف المحيطة بالحدث اللغوي هي جزم متمم لهذا الحدث[١٤] .

وقد ترتب على ذلك – كما يرى مالينوفسكى "أنه (لا يمكن تحديد معنى الكلام بمعزل عن سياق النشاط الإنساني المستمر) ؛ وأشار إلى (أن معنى الكلام يمكن أن يتحدد بوضوح من خلال ثلاثة أنواع مختلفة من السياقات هي:

١- الموقف الذي يرتبط فيه الكلام مباشرة بالنشاط البدني ، علاوة على مغزاه الثقافي .

٢- الكلام نفسه .

٣- الموضوع أو الموقف الذي استخدم الكلام للتعبير عنه[١٥] " .

هذا ؛ ومن المعروف أن عالم اللغة الإنجليزي الشهير فيرث Firth قد تأثر بما لينوفسكى وقام بتطوير هذا المفهوم ، حتى أصبح يمثّل نظرية لغوية متكاملة ، تقدم تصوّرا مستقلا ، وإمكانية علمية لتحديد المعنى ، ومنهجا لتحليله[١٦] . وأصبح فيرث – بما قام به – زعيم هذا الاتجاه ، الذي وضع تأكيدا كبيرا على الوظيفة الاجتماعية للغة[١٧] . ولم تتوقف النظرية بعده ، بل

---

(14) انظر د. محمد حبلص : السابق ص٢٩ .

(15) السابق : ص٣٠ وما به من مصادر .

(16) انظر : السابق ص٣١ .

(17) انظر : د / أحمد مختار عمر . السابق ص٦٨ .

قام عدد من تلاميذه وعلى رأسهم هاليداى Halliday ، وميشيل Mitchell ، وليونز Lyons وغيرهم ، ممن أطلق عليهم الفيرثيون الجدد – قاموا بتطوير هذه النظرية[١٨] .

و"الكلمة" عند أصحاب هذه النظرية لا معنى لها خارج "السياق" الذي تظهر فيه ؛ فمعناها هو : "(استعمالها في اللغة) ، أو (الطريقة التي تستعمل بها) ، أو (الدور الذي تؤديه) · ولهذا يصرح فيرث بأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية ، أي وضعها في سياقات مختلفة · ويقول أصحاب هذه النظرية في شرح وجهة نظرهم : (معظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى · وإن معاني هذه الوحدات لا يمكن وضعها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها) · ومن أجل تركيزهم على السياقات اللغوية التي ترد فيها الكلمة ، وأهمية البحث عن ارتباطات الكلمة بالكلمات الأخرى ، نفوا أن يكون الطريق إلى معنى الكلمة هو : رؤية المشار إليه ، أو وصفه ، أو تعريفه"[١٩] .

---

[18] انظر : د / محمد حبلص · السابق ص ٣١ ·

هذا ؛ وربط هذا الاتجاه في دراسة اللغة بالجانب الاجتماعي من المسلمات التي لا تحتاج إلى استفاضة ، ويكفينا أن نقرأ النص التالي لنتبين ذلك : "يصرّ (فيرث) على دراسة اللغة كجزء من المسار الاجتماعي ، أو كشكل من أشكال الحياة الإنسانية ، وليس كإشارات اصطلاحية · ويقيم دراسة عناصرها ، انطلاقا من دراسة علاقتها بالقضايا الاجتماعية ؛ وذلك لأن دلالات اللغة تحدَّد من خلال استعمالاتها المتنوعة في المجتمع" د / ميشال زكريا الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام · المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع · بيروت · لبنان – الطبعة الثانية ١٩٨٣ ·

[19] الدكتور / أحمد مختار عمر · السابق ص٦٨-٦٩ وما به من مراجع ·

وليس معنى تركيزهم على "السياقات اللغوية التي ترد فيها الكلمة" أنهم أغفلوا غيرها ، أو لم يعنوا بها ؛ "فدراسة معاني الكلمات تتطلب تحليلا للسياقات والمواقف التي ترد فيها ، حتى ما كان منها غير لغوى . ومعنى الكلمة – على هذا – يتعدّل تبعا لتعدد السياقات التي تقع فيها ، أو بعبارة أخرى : تبعا لتوزعها اللغوي Linguistie distribuation "[٢٠] .

لقد نالت هذه النظرية شهرة فائقة ، وأصبحت ذات قيمة كبيرة في دراسة "المعنى" و"تتميز بالشكلية ، وتنعت بها بسبب عنايتها بتسجيل الحقائق اللغوية وفقا للصور الشكلية والأنماط الحقيقية للصيغ الكلامية في التركيب ، ولم يقدّم أحد غيره [فيرث] نظرية شكلية مرضية لدراسة المعنى[٢١] مثلها ؛

---

[20] السابق : نفسه وما به من مراجع .

هذا ؛ وانظر اقتراح K. A mmer تقسيما للسياق من أربع شعب يشمل :

١-السياق اللغوي Linguistic Context

٢-السياق العاطفي emotional Context

٣-سياق الموقف situational Context

٤-السياق الثقافي cultural Context

السابق ص٦٩ . وانظر حديثا عن هذه الشعب الأربع من ص٦٩-٧١ من المرجع نفسه .

[21] يذكر د/ أحمد مختار عمر أن أهم ميزات يتمتع بها المنهج السياقي :

١-أنه – على حد تعبير أولمان – يجعل المعنى سهل الانقياد للملاحظة والتحليل الموضوعي ، وعلى حد تعبير فيرث أنه يبعد عن فحص الحالات العقلية الداخلية، التي تعد لغزا مهما حاولنا تفسيرها ، ويعالج الكلمات باعتبارها أحداثًا وأفعالا وعادات ، تقبل الموضوعية والملاحظة في حياة الجماعة المحيطة بنا .

٢-أنه لم يخرج في تحليله اللغوي عن دائرة اللغة ، وبذا نجا من النقد الموجه إلى جميع المناهج السابقة (الإشاري – التصوري – السلوكي)، وهو النقد الذي عبر=

ومهما كان اللغوي متشككا في قيمة الشكلية ، فإنه لا يستطيع أن يسقط من اعتباره النظرات الصائبة والاقتراحات السديدة التي طرحها فيرث"[٢٢] .

وتستمد قيمتها هذه ، وشهرتها تلك من نظرتها إلى "اللغة" ، ومن ثم إلى "المعنى" ؛ فـ "اللغة عند فيرث لها وظيفة اجتماعية ؛ وتعدّ هذه الوظيفة – عنده – أهم شيء بالنسبة للغة ، وبسبب من هذا الموقف نستطيع أن نفهم نظريته في المعنى ؛ فالسلوك اللغوي العادي – في عمومه – يعد جزءا من العملية الاجتماعية ، أو هو طريق العمل والتنفيذ في الحياة ؛ ولهذا السبب يؤكد أهمية الرجوع إلى المقام (الموقف الكلامي) Context of Situation أو ما يسمى بالقرائن الحالية ، وهى جميع ملابسات النص وظروفه"[٢٣] .

وقد انعكست هذه النظرة للغة على "المعنى" ؛ "فالمعنى – عند فيرث – كلّ مركب من الوظائف اللغوية ، بالإضافة إلى (سياق الحال) غير اللغوي ؛ ويشمل الجانب اللغوي : الوظيفة الصوتية ، ثم الصرفية (المورفولوجية) ، والنحوية (التركيبية) ، والمعجمية . ويشمل سياق الحال عناصر كثيرة ، تتصل بالمتكلم والمخاطب ، والظروف الملابسة ، والبيئة[٢٤] ".

= عنه Leech بقوله : "مشكلة اتجاهات أوجدن وريتشاردز وبلومفيلد فى دراسة المعنى أن كلا منهم حاول شرح السيمانتيك على ضوء متطلبات علمية أخرى) ؛ وقوله : (إن البحث عن تفسير للظاهرة اللغوية خارج إطار اللغة يشبه البحث عن منفذ للخروج من حجرة ليس لها نوافذ ولا أبواب. المطلوب منا أن نقنع بتقصّي ما هو موجود داخل الحجرة ، أي أن ندرس العلاقات داخل اللغة" السابق ص٧٣ وما به من مراجع .

([22]) د/ طاهر سليمان حمودة : السابق ص٢١٣ وما به من مراجع .

([23]) السابق : ص٢١٣-٢١٤ .

([24]) السابق : نفسه .

وبناء على ذلك تطرح النظرية منهجًا عمليًا في دراسة المعنى ، يقوم على ثلاثة أركان رئيسية هي :

أولاً : وجوب اعتماد كل تحليل لغوى على ما يسمى (بالمقام) أو (سياق الحال) Contet of Situation وسياق الحال أو الماجرى هو جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي ، أو للحال الكلامية ؛ وهذه العناصر هي :

أ - الكلام الفعلي نفسه .

ب- شخصية المتكلم والسامع ، وتكوينهما الثقافي ، وشخصيات من يشهد الكلام غير المتكلم والسامع إن وجدوا ، وبيان مدى علاقتهم بالسلوك اللغوي ، وهل يقتصر دورهم على الشهود ، أم يشاركون في الكلام، والنصوص التي تصدر عنهم .

ج- الأشياء والموضوعات المناسبة المتصلة بالكلام وموقفه .

د- أثر الكلام الفعلي في المشتركين ، كالاقتناع أو الألم ، أو الإغراء ، أو الضحك ... إلخ

هـ- العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة ، وبالسلوك اللغوي لمن يشارك في الموقف الكلامي ، كمكان الكلام ، وزمانه، والوضع السياسي وحالة الجو إن كان لها دخل ، وكل ما يطرأ أثناء الكلام مما يتصل بالموقف الكلامي أيًا كانت درجة تعلقه به.

ثانيًا : وجوب تحديد بيئة الكلام المدروس وصيغته ، حتى نضمن عدم الخلط بين لغة وأخرى ، أو لهجة وأخرى ، أو بين مستوى كلاميّ ومستوى كلاميّ آخر ؛ لأن من شأن هذا الخلط أن يؤدى إلى نتائج مضطربة غير دقيقة ، ومن ثم يجب تحديد البيئة الاجتماعية أو

الثقافية التي تحتضن اللغة المراد دراستها ؛ ذلك أن هناك صلة وثيقة بين اللغة والثقافة المحتفة بها ، وهو ما يمكن أن يسمى بالسياق الثقافي Context of Culture ، وهو أمر هام بالنسبة للفصل بين المستويات الكلامية ، كلغة المثقفين ، ولغة العوام، أو لغة الشعر ولغة النثر .

ثالثًا : وجوب النظر إلى الكلام اللغوي على مراحل ؛ لأنه مكون من أحداث لغوية مركبة ومعقدة ، وتحليله على هذا المنهج أيسر وأسلم ؛ حيث تقود كل مرحلة إلى التي تليها في سهولة ويسر ، وهذه المراحل هي فروع علم اللغة ، والنتائج التي تصل إليها هذه الفروع هي مجموعة خواص الكلام المدروس . وهذه الفروع وثيقة الصلة فيما بينها ، وغايتها إجلاء المعنى اللغوي ؛ فالمعنى اللغوي عنده – له وسائله الصوتية ثم الصرفية (المورفولوجية) ، والنحوية (التركيبية) ، والمعجمية ، والوظيفة الدلالية لسياق الحال ، ولابد للوصول إلى المعنى من الربط بين النتائج التي تنتهي إليها هذه التحليلات جميعا ربطا يدخل في اعتباره سائر عناصر (سياق الحال)[٢٥]" .

لقد أوردنا النص السابق – على طوله – لأنه يبرز لنا أهمية "المقام" أو "سياق الحال" بالإضافة إلى "سياق اللفظ" في الوصول إلى "المعنى" الدقيق . ومن ثم فإن هناك نوعين من السياق :

النوع الأول : "هو ما يعرف بالسياق اللغوي Linguistic Contet ، ويقصد به مجموعة العناصر المقالية أو اللفظية للحدث اللغوي . وتشمل ما يلي :

([25]) السابق : ص٢١٤-٢١٦ والمراجع التي به .

أ- الوحدات الصوتية (الفونيمات) ، والوحدات الصرفية (المورفيمات) ، والكلمات ، والجمل ، والعبارات ، والنص ، والكتاب كله .

ب- ترتيب الوحدات داخل الجمل ، ومجموعة العلاقات التي تربطها بعضها ببعض .

ج- طريقة نطق هذه الجمل ، وظواهر التطريز الصوتي Prosodies المصاحبة لهذا النطق ، ومنها النبر ، والتنغيم ، والفواصل الصوتية .

النوع الثاني من السياق : هو ما يعرف عندهم بسياق الحال أو الموقف Contet of Situation ، وهو يشمل مجموعة العناصر الحالية أو المقامية، ومن أهمها ما يلي :

أ- شخصية المتكلم ، وثقافته ، وحالته النفسية ، وكذلك السامع أو السامعون ، والشخوص الحاضرون أثناء الكلام ، أو الذين لهم علاقة به.

ب- الأشياء أو الموضوعات المتصلة بالكلام .

ج- أثر الكلام على المشاركين فيه ، كالانفعال ، والألم ، أو الإغراء أو الضحك إلخ .

د- الظروف المحيطة بالكلام كالبيئة ، والزمن ، والأحداث المعاصرة له : سياسية ، اقتصادية ، اجتماعية ، دينية ، الخ التي تتصل بالموقف اللغوي"[٢٦] .

---

[26] د/ محمد حبلص : السابق ص٣١-٣٢ والمراجع التي به .
وانظر أيضا : د/ طاهر سليمان حمودة : السابق ص٢١٧ .

هذا ؛ ومن الملاحظ أن منظري السياق لم يتفقوا في تحديد عناصره ؛ فقد حددّها "هايمس" – على سبيل المثال – في : (المتكلم ، المخاطب ، الحضور. الموضوع . المقام ، القناة . النظام . شكل الرسالة . المفتاح . الغرض) ثم أردف هذا التحديد بقوله : إن هذه العناصر ليست كلها ضرورية في جميع المواقف ، وعلى محلل الخطاب أن يختار من بينها ما يُحس بحاجته إليه في هذا التحليل . وقد أشار "براون" و"يول" في كتابهما (تحليل الخطاب) إلى أنه يمكن الاكتفاء في التحليل بالعناصر الخمسة التالية : (المتكلم . المخاطب . الرسالة . الزمان والمكان . ونوع الرسالة)(٢٧) .

ولعلنا لاحظنا من خلال الكلام السابق أن مصطلح "السياق" مصطلح عام، يشمل النوعين اللذين ذكرناهما من قبل : "السياق اللغوي" ، و"سياق الحال" أو "الموقف" ، وأن الدراسات الحديثة قد تبنّته ، ونسب كشف سهمه في بيان المعنى إليها(٢٨) ، مع أن الأمر – عند التحقيق – ربما يثبت غير ذلك .

وقبل أن نتناول موقف "النحاة" و"البلاغيين" من هذين "المصطلحين" ودوْر كلٍّ في "المعنى" ، نشير – مرة أخرى – إلى أن هناك دراسات عديدة ، توقفت بالبحث والدرس عندما خلّفه العلماء العرب في مجال الدرس اللغوي ، وبخاصة فيما يتصل بموضوع درسنا ، وهو "السياق" ، وأبرزت إدراكهم له ولأهميته بشقيه : اللغوي والاجتماعي أو المقالي والمقامي(٢٩) .

---

(27) انظر : محمد خطابي . لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب . المركز الثقافي العربي – بيروت ص٥٣-٥٤ .

(28) انظر : د/ محمد حسن جبل . السابق ص٢٢٠ .

(29) نذكر منها : دراسة د/ طاهر سليمان حمودة في كتابه السابق ، وقد خصّ الفصل الثالث منه بعنوان : "نظرية السياق" ، وتوقف عند "القدماء والسياق" ، مبرزا إدراكهم لأهميته بشقيه ، وخص بالحديث ثلاثا من البيئات العلمية الإسلامية المعنية بدراسة النصوص اللغوية ، وهي : بيئات المفسّرين والبلاغيين والأصوليين ، غير أنه أثبت=

وإذا ما توقفنا عند الموروث العربي فسنجد أن مصطلح "السياق" قد استخدم بنصه ومعناه في زمن مبكر جدًا ؛ استخدمه الإمام الشافعي (ت ٢٠٤هـ) في كتابه "الرسالة"[٣٠] ، ولكن يبدو أن مصطلحا آخر هو الذي جرى استعماله على الألسنة ، وهو مصطلح "القرينة"[٣١] .

"والسياق" كما سبق أن ذكرنا في معرض حديثنا عن معنى الكلمة المفردة ، وكيف أنه يُستمد من "السياق" – هو : "ما يتلو المفردة التي يُراد بيان معناها ، أو يتقدمها من عبارات تقضي : إما ببيان معناها ، أو بتعيين المراد من معانيها[٣٢] " . وهذا هو السياق اللغوي .

= – من خلال دراسته – أن حديث "الأصوليين" عنه يبدو أكثر وضوحًا وإلحاحًا وتفصيلا على نحو ما بينه . انظر : ص ٢٢٠-٢٢٥ في حديثه عن "المفسرين" و "البلاغيين" ، وص٢٢٥-٢٣٣ في حديث عن "الأصوليين". وهناك دراسة أخرى للدكتور محمد حبلص عنوانها : "البحث الدلالي عند الأصوليين مرجع سابق. ومن الطبيعي أن تنال فكرة "السياق"= =اهتماما كبيرا منه ، وأن تحظى بنصيب وافر من عنايته باعتباره ركيزة أساسية يعتمد عليها الأصولي في تحديد "معنى" النص الشرعي . وقد أثبتت الدراسة – أيضًا – مدى توفيق الأصوليين في إدراك فكرة "السياق" ، ووعيهم بشقيه اللفظي والمقامي .

(30) الإمام الشافعي (محمد بن إدريس) تحقيق الشيخ أحمد محمد شامر . دار التراث . القاهرة ، ١٩٧٩م ص٦٢ . نقلا عن د. محمد حسن جبل ص٢٢٠ .

(31) التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون . تحقيق : أحمد حسن بج – دار الكتب العلمية . بيروت ١٩٩٨م جـ٣ ص٥٧٥ . نقلا عن السابق نفسه .

(32) د/ محمد حسن حسن جبل : السابق ص٢٢٠ .

هذا ؛ وقد اشتهرت المقولة التي ترى أن الكلمة إذا أخذت منعزلة عن سياقها فلا معنى لها ولا قيمة ، أو هي محتملة لصنوف من المعاني . والقول الأول فيه مغالاة، وهو ما يذهب إليه الغلاة من السياقيين المحدثين. والأصح : أن لها دلالات محتملة=

والشواهد كثيرة ودالة على هذا الوعي المبكر بضرورة "السياق" في تحديد "المعنى" وتجليته .

وربما كان إحساس بعض الصحابة – رضي الله عنهم – بغموض المعاني الدقيقة لبعض ألفاظ الكريم ، دافعا إلى العناية بدراسة "المعنى" في المجتمع الإسلامي في فترة مبكرة من حياته[٣٣] ، ملاحظا فيه الارتباط "بالسياق" . من ذلك – مثلا – ما رواه أبو عبيد عن معاذ (هو معاذ بن معاذ العنبري ت ١٩٦هـ) عن عبد الله ابن عون المزني (١٥١هـ) عن عبد الله بن مسلم بن يسار عن أبيه (أي مسلم بن يسار وهو تابعي توفى ١٠٠هـ) أنه قال لابنه : "إذا حدثت عن الله (يعنى عن تفسير كلام الله تعالى القرآن) فقف حتى تنظر ما قبله وما بعده"[٣٤] ؛ وهذا ! كما يقول الدكتور / محمد حسن جبل – هو النظر إلى السياق بعينه[٣٥] .

ويقول المبرّد (ت ٢٨٥هـ) بعد أن عرض بعضا من المشترك المتضاد الدلالة : "وكل من آثر أن يقول معنيين ، فواجب عليه أن يضع على ما يقصد له دليلا؛ لأن الكلام وضع للفائدة[٣٦]". فهو يوجب أن يكون في

= لصنوف من المعاني لا تتحدد ولا تتضح إلا في السياق ، وهو ما ذهب إليه الأصوليون . انظر : د/ طاهر سليمان حمودة : السابق ص٢١٥ .

([33]) انظر إشارتنا إلى هذا في "التمهيد" من هذا البحث ص ١-٢ .

([34]) ابن تيمية : مقدمة في أصول التفسير . تحقيق عدنان زرزور . دار القرآن ١٩٧١م ص١١٣ . نقلا عن د. محمد حسن جبل . السابق .

([35]) المعنى اللغوي (مرجع سابق) ص٢٢١ ، وانظر نماذج تطبيقية مبكرة من التراث للاستدلال على المعنى بالسياق ص٢٢٢-٢٢٧ .

([36]) المبرد : ما اتفق لفظه واختلف معناه من القرآن المجيد . تحقيق عبد العزيز الميمني . المطبعة السلفية بالقاهرة ١٣٥٠هـ ص٨

السياق أو المقام ما يعين المراد من معاني الألفاظ المشتركة إذا استعملت. ثم ذكر شواهد يقضى فيها السياق ببيان المراد من اللفظ ، وبيان المحذوف من العبارة ، وما حوّلت عنه .

وجاء محمد بن القاسم الأنباري (ت ٣٢٨هـ) بكلام نظري وتطبيقي صريح – في صدر كتابه" الأضداد في اللغة" – فقال : "إن كلام العرب يصحح بعضه بعضا ، ويرتبط أوله بآخره ، ولا يُعرف معنى الخطاب منه إلا باستيفائه واستكمال جميع حروفه ؛ فجاز وقوع اللفظة على المعنيين المتضادين ؛ لأنها يتقدمها ويأتي بعدها ما يدل على خصوصية أحد المعنيين دون الآخر ، ولا يراد بها في حال التكلم والإخبار إلا معنى واحد . فمن ذلك قول الشاعر :

كلُّ شيء – ما خلا الموت - جَلَلْ والفتى يسعى ويُلهيه الأملْ

فدلّ ما تقدم قبل (جَلَل) وتأخر بعده على أن معناه : كل شيء ما خلا الموت يسير ، ولا يتوهم ذو عقل وتمييز أن (الجلل) ههنا معناه (عظيم)(٣٧)" ثم استمر فـاء سوْق الأمثلة .

وإذا كان ما قدمناه يعّد من قبيل الإشارات المتناثرة ، التي تدل على وعي مبكر بأهمية "السياق" وقيمته ، فإنه قد تحوّل – على يد الأصوليين – إلى "نظرية" لها مقوماتها وأصولها وغاياتها التي يسعون إلى تحقيقها ، بحيث يبدو – عندهم تمثّل واضح لعناصر "السياق" اللفظية والاجتماعية وأثرها(٣٨) .

---

(37) ابن الأنباري – الأضداد . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – الكويت ١٩٨٦م ص٢
وانظر أيضا : د. محمد حسن جبل . السابق .

(38) انظر : د / طاهر سليمان حمودة . السابق ص٢٢٥ وما بعدها .

ترى ما موقف النحاة والبلاغيين من "نظرية السياق" هذه ؟ وهل ثمة من فروق بينهم ، وما هي إن وجدت ؟ وما مكان ما قدّموه – خاصا بهذا الجانب – مما عرفناه وعرضنا له من الدرس اللغوي الحديث؟

لعله من المفيد – بالنسبة لموضوع بحثنا – أن نتوقف عند دراسة رائدة ، أثارت كثيرا من القضايا ، وفتّحت أبوابا – فى الدرس اللغوى والنحوى – كانت مغلقة ، ووجهت الدارسين من جديد شطر لغتنا العربية، مزوّدين بأدوات الدرس اللغوى الحديث ومناهجه ، ألا وهى دراسة الدكتور تمام حسّان فى : "اللغة العربية : معناها ومبناها" ، وقد ورد مصطلح "المقام والسياق" فى مواضع متعددة :

- حين كان يتحدث عن أن "المعنى التحليلى الوظيفى" الذى درسه النحاة – ويقوم على ثلاث شعب[٣٩] " لا يمسّ معنى الجملة فى عمومه ؛ لا من الناحية الوظيفية العامة ، كالإثبات والنفى والشرط والتأكيد والاستفهام والتمنى إلخ. ولا من ناحية الدلالة الاجتماعية التى تنبنى على اعتبار (المقام) فى تحديد المعنى ، وإن كانت تمسّ ناحية من نواحى الترابط بين أجزاء الجملة بروابط مبنوية أو معنوية ، ذكروها فُرادى ، ولم يُعنوا بجمعها فى نظام كامل[٤٠] " .

فمن الملاحظ أنه يربط – هنا – المقام بالدلالة الاجتماعية ، التى لم يُعْن بها النحاة فى درسهم النحوى ، أو ما يسميه بـ (المعنى الدلالى) فى موطن آخر[٤١] .

([39]) الشعبة الأولى : دراسة الأصوات العربية ، والثانية : دراسة الصرف ؛ أما الثالثة فهى دراسة النحو . انظر . اللغة العربية : معناها ومبناها . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م ص١٥-١٦ .

([40]) السابق ص١٦ .

([41]) يقول د. تمام حسان : "ولقد سبق أن قلنا إن المعنى على مستوى النظام الصوتى والنظام الصرفى والنظام النحوى هو: معنى وظيفى ؛ أى أن ما يسمى المعنى على=

- وحين كان يشير إلى أن الذى عُنى بالتركيب هو "علم المعانى" من فروع البلاغة ؛ "فقد كان التركيب هو موضوع الدراسة ؛ فتناول البلاغيون أنواع التراكيب من إثبات إلى نفى إلى استفهام وهلم جرا ، لا على طريقة النحاة من التركيز على الأدوات والمكونات الأخرى ، ونسبة المعنى إليها؛ وإنما على طريقة النظر فى التركيب نفسه ، من جهة أسلوب وصفه ، وطرق التعبير به ، وما فيه من إيجاز وإطناب ومساواة، وما فيه من فصل ووصل وقصر وتقديم وتأخير ، مما اعتبره النحاة – وما أصابوا – خارج مجال اهتمامهم"(٤٢) .

وبعد أن يذكر أن هذه الدراسة للمعنى تبدو أكثر صلة بالنحو منها بالنقد الأدبى – يُشيد بمبادرة العلامة عبد القاهر بدراسة "النظم" ، وما يتصل به من بناء وترتيب وتعليق ، ويعدّها من أكبر الجهود التى بذلتها الثقافة العربية قيمة فى سبيل إيضاح المعنى الوظيفى فى السياق أو التركيب(٤٣) .

والإشادة بدراسة عبد القاهرة للنظم ، وما يتصل به من بناء وترتيب وتعليق ، واعتبارها من أكبر الجهود قيمة فى سبيل إيضاح المعنى الوظيفى " فى السياق أو التركيب" تقدم لنا مصطلح "السياق" مقترنا "بالتركيب" ، ومرتبطا بما سبق ذكره من "نظم" يقوم على "البناء" و"الترتيب" و"التعليق" ؛

= هذا المستوى هو فى الواقع وظيفة المعنى التحليلى ، ثم يأتى معنى الكلمة المفردة (المعنى المعجمى) ، وما يكون بمجموع هذين المعنيين مضافا إليهما القرينة الاجتماعية الكبرى التى نرتضى لها اصطلاح البلاغيين (المقام) (Context of Situation) وكل ذلك يصنع (المعنى الدلالى) السابق ص١٨٢ .

(42) السابق : ص١٨ .

(43) انظر السابق : نفسه .

فهل مفهوم "السياق" يعنى هنا "التركيب" : تركيب العبارة نفسها وما تنتظمه ، وهل يتسع هذا المفهوم ليشمل "النص" كله ؟

- وأخيرًا ؛ حين كان يتحدث عن الاهتمام الخاص الذى أولته الدراسات اللغوية الحديثة لدراسة "المعنى" باعتبار أن "المعنى" فى نظر هذه الدراسات صدًى من أصداء الاعتراف باللغة كظاهرة اجتماعية(٤٤) .

هذه العناية بالجانب الاجتماعى للغة كانت سببا – كما يقول د. تمام حسان – فى اعتبار "المقال" عنصرًا واحدًا من عناصر الدلالة ، لا يكشف إلا عن جزء من المعنى الدلالى ، وينقصه أن يستعين "بالمقام الاجتماعى" الذى ورد فيه المقال ؛ حتى يصبح المعنى مفهومًا فى إطار الثقافة الاجتماعية ، أو بعبارة أخرى : ثقافة المجتمع . ومن هنا أيضا دعت الحاجة المنهجية إلى تشقيق المعنى إلى ثلاثة معان فرعية ، أحدها : المعنى الوظيفى ، وهو وظيفة الجزىء التحليلى فى النظام أو فى السياق على حد سواء . والثانى : المعنى المعجمى للكلمة ، وكلاهما متعدد ومحتمل خارج السياق ، وواحد فقط فى السياق ، والثالث : المعنى الاجتماعى أو معنى المقام ، وهو أشمل من سابقيه ، ويتصل بهما على طريق المكامنة(٤٥) ، لأنه يشملهما ، ليكون بهما وبالمقام معبر عن السياق فى إطار الحياة الاجتماعية"(٤٦) .

وقد أفرد د. تمام حسان "للمعنى الاجتماعى" أو "المعنى الدلالى" فصلا بعنوان : "الدلالة" ، وفيه يعود – مرة أخرى – للحديث عن "البلغاء"، وأنهم – حتى فى إطار شكلية البلاغة التى ذكرها – "ربما فطنوا إلى أن اللغة

---

(44) انظر : السابق ص٢٨ .

(45) انظر فى شرح المقصود "بالمكامنة" : الأشعرى – مقالات الإسلاميين جـ٢ ص٢٣-٢٤ نقلا عن السابق .

(46) اللغة العربية : معناها ومبناها – السابق ص٢٨-٢٩ .

ظاهرة اجتماعية ، وأنها شديد الارتباط بثقافة الشعب الذى يتكلمها ، وأن هذه الثقافة فى جملتها يمكن تحليلها بواسطة حصر أنواع المواقف الاجتماعية المختلفة ، التى يسمُّون كلاً منها (مقاما) ؛ فمقام الفخر غير مقام المدح ، وهما يختلفان عن مقام الدعاء أو الاستعطاف أو التمنى أو الهجاء وهلم جَرًّا"(٤٧) .

ويتوقف - مرة أخرى – عند رأى البلاغيين : "أن لكل مقام مقالا"؛ فهذا يعنى أن صورة "المقال" Speech event تختلف فى نظر البلاغيين بحسب "المقام" Context of situation ، وما إذا كان يتطلب هذه الكلمة أو تلك ، وهذا الأسلوب أو ذاك من أساليب الحقيقة أو المجاز والإخبار أو الاستفهام ، وغير هذا من أنواع الأساليب . ومن عباراتهم الشهيرة فى هذا الصدد قولهم : "لكل كلمة مع صاحبتها مقام" وبهذا المعنى يصبح للعلم الجديد الذى يأتى من امتزاج "النحو" و"المعانى" مضمون ؛ لأنه يصبح شديد الارتباط بمعانى الجمل ، ومواطن استعمالها ، وما يناط بكل جملة منها من "معنى"(٤٨) .

هذه الدراسة – كما هو واضح – تذهب إلى أن اهتمام النحاة كان بالدرجة الأولى على "السياق اللغوى" ، وأنهم لم يعنوا "بالمقام" ، مما كان له أثره فى تناولهم للمعنى على العكس من البلاغيين الذين أسهموا إسهامًا بارزًا فى دراسة "المعنى الاجتماعى" أو "المعنى الدلالى" من خلال الفكرتين الشهيرتين: "فكرة المقال" ، و"فكرة المقام" .

---

(47) السابق : ص٣٣٧ .

(48) انظر السابق . نفسه .

هذا ؛ ويذكر د. تمام حسان أن "البلاغيين كانوا عند اعترافهم بفكرة "المقام" متقدمين ألف سنة تقريبًا على زمانهم ؛ لأن الاعتراف بفكرتى "المقام" و"المقال" باعتبارهما أساسين متميزين من أسس تحليل المعنى ، يعتبر الآن فى الغرب من الكشوف التى جاءت نتيجة لمغامرات العقل المعاصر فى دراسة اللغة . السابق نفسه .

ونشير – هنا – إلى ما سبق أن ذكرناه مما قام به "الأصوليون" فى هذا الجانب ، وما كشفت عنه دراسات متعددة. هذا ؛ إلى أن "النحاة" لم يغفلوا أمر "الدلالة" فى تناولهم لمباحث النحو ، غاية الأمر أن هناك عوامل طبعت جهدهم بطابع حال بيننا وبين تقدير قيمة ما قاموا به فى هذا المجال . بل إن جهد "البلاغيين" أنفسهم ربما لم يقدَّر التقدير الصحيح، وبخاصة فيما يتصل بموضوع هذا البحث ، مما تجلّيه الدراسة إن شاء الله .

ومع أن "النحاة" اهتموا – فى المقام الأول – بالمعنى صحة وصوابا ، ومن ثم كان تركيزهم منصبًا على الشكل الإعرابى ، والعلامة الإعرابية ، فإنهم لم يهملوا "المعنى الدلالى" فى كل الأحوال .

والواقع أن البحث فى "دلالات الألفاظ والتراكيب ، كما يقول د/ مصطفى ناصف – "قديم فى اللغة العربية ، وهو متفرق فى دراسات كثيرة ، من أهمها "النحو [٤٩]" .

ومع أن الفكرة الشائعة عنه ، أو التعريف المتبادر له هو "علم الإعراب الذى يعصم الألسنة من الخطأ فى الاستعمال" ، فإن هذا لم يكن شغل الباحث الوحيد فى أية فترة من فتراته . والواقع أن الجانبين تداخلا معا ، ونجم عن تداخلهما دراسات خصبة عميقة ، يصح للعقل العربى أن يفخر بها ، كما يلاحظ ذلك المستشرقون[٥٠] .

لقد توقف د. مصطفى ناصف – فى الفصل[٥١] الذى عقده بعنوان : "نظام الكلمات" عند بعض من أعلام النحاة[٥٢] المتقدمين ، كسيبويه ، والمبرد، وابن

([49]) نظرية المعنى فى النقد العربى . دار القلم ١٩٦٥م ص٧ .

([50]) انظر : السابق نفسه .

([51]) انظر : الفصل الأول من المرجع السابق .

جنى ، وغيرهم ، ليبيّن مدى اهتمام النحاة بهذا الجانب ، وليُبرز – فى الوقت نفسه – مدى تأثر بعض البلاغيين – كأبى هلال العسكرى وعبد القاهر – بخبرات السابقين من النحاة (عبد القاهر بأبى على الفارسى مثلا)[٥٣] .

يقول فى معرض حديثه عن سيبويه : "والحق أن النحو قبل عبد القاهر ، كان بسبيل من العناية بنظام الكلمات ، إلى جانب أواخر الكلمات والإعراب ، وإن يكن هذا أوضح كثيرًا وأغلب . ففى كتاب سيبويه مسائل يعنينا الإشارة إليها ؛ من مثل تفرقته بين الكلام المستقيم الحسن ، والمستقيم القبيح . وقد ردّد أبو هلال بعد ذلك هذه التفرقة فى صدر كتاب الصناعتين"[٥٤] .

وبعد أن يورد شواهد من (الكتاب) ، كتقديم الذى بيانه أهم ، وبعض مواطن الحذف والإضمار ، وخروج الإنشاء عن معناه إلى معان[٥٥] أخرى – يعقب على ذلك بقوله : "فالظاهر أن سيبويه أدرك أثر تنظيم الكلمات فى المعنى ، الذى هو قوام النحو : وقد شرح أحيانا مواضع استعمال صور منه ، والوجه الذى يستقيم عليه التعبير ليبلغ هدفه . انظر إلى قوله مثلا : "تقول العرب : (حمدًا لله وثناءً عليه) و(حمدٌ لله وثناء عليه) الأول تقوله وقد وقع لك ما يوجب الحمد ، والثانى للإبانة عن حالك التى أنت عليها . فأمت ترى أسلوبين يفترقان فى مواضع الاستعمال ، ولا يختلفان فى التركيب ولا فى صورة النطق إلا من ناحية النصب والرفع . وهكذا يفعل سيبويه فى كثير مما عرض له من أساليب النفى والاستفهام والشرط والتقديم والحذف"[٥٦] .

([52]) يذكر د/ ناصف فى هذا الفصل أن مباحث "المعنى" توزعت بين عدة جهات ، وأن "نظام الكلمات" موضوع عنى به النحاة والنقاد واللغويون السابقون بدرجات متفاوتةز

([53]) انظر : السابق ص٢٢ .

([54]) السابق : ص٢١ . وانظر : سيبويه الكتاب .

([55]) انظر : السابق ص٢١-٢٢ وما به من مصادر .

([56]) السابق : ص٢٢ .

ثم يذكر أن علاقة تنظيم الكلمات واختلاف صورها بالمعنى المرجوّ لم تفت سائر النحاة ، كالمبرد وابن جني وغيرهما ، ضاربا شواهد[٥٧] لذلك ، مؤكدًا "أن النحاة حاولوا التعليل لكل ما وقفوا عنده من شئون العبارة ، وقد كان رائدهم سيبويه . يقول : (وليس شئ فيما يضطر إليه العرب إلا وهم يحاولون به وجها من المعنى)[٥٨] .

وتأتي دراسة د. محمد حماسة عبد اللطيف – وعنوانها : "النحو والدلالة" لتسد فراغا في البحث العلمي كان في مسيس الحاجة إليه ، ولتثبت أن النحو العربي كان" منذ نشأته الأولى مهتما بالمعنى ، يعتد به وبدوره في التقعيد ، وهناك تفاعل قائم مستمر بين الوظيفة النحوية والدلالة المعجمية للمفرد الذى يشغل هذه الوظيفة . ويشكل هذا التفاعل بينهما ، مع الموقف المعين ، المعنى الدلالي للجملة كلها . والجملة هي الغاية الأولى لكل نظام نحوي ؛ إذ يعمل على كشف تركيبها ، ويحاول أن يربط بين الصورة الصوتية المنطوقة لها ، والمعنى المراد منها من خلال النظام العقلي الذى يحكمها"[٥٩] .

([57]) انظر : السابق نفسه .

([58]) السابق ص٢٣ وما به من مصادر .

([59]) يذكر د. محمد حماسة عبد اللطيف في مقدمة بحثه أنه في البحث اللغوي المعاصر تلتقي "مناهج النحو" و "مناهج الدلالة" ، بحيث صار يجمعهما في بعض الاتجاهات العلمية منهج واحد . ومن ثم كانت ضرورة البحث في التقاء "النحو والدلالة" .
ويذكر أنه قصد من دراسته أمرين : "أولهما : الكشف عن هذا الجانب المهم في تراثنا النحوي ، ومدى اهتمام علمائنا القدماء به . وثانيهما : أن يكون هذا البحث – وهذا هو الغرض الأهم – مدخلا لدراسة (المعنى النحوي الدلالي) حتى يعود للنحو العربي دوره الفعال في فهم النص وكشفه" ص٩ .

وقد توقف – فى مواطن كثيرة – عند اهتمام النحاة بالجانب "الدلالى" ، وبخاصة سيبويه ، مبرزًا بعضا من جهودهم فى هذا المجال ؛ ثم يعقب على ذلك بقوله : "ولا يعيب هذه الجهود التفسيرية الضخمة إلا أنها كانت – وما زالت – مبددة وموزعة على الجزئيات المتناثرة ، ولم يحاول باحث أن يؤسس منها نظرية فى تفاعل الدلالة النحوية والدلالة المعجمية غير عبد القاهر الجرجانى ، الذى يبدو فى كتابه (دلائل الإعجاز) وكأنه يحاول الدفاع عن النحو ، ويريد إثبات قيمته وفاعليته ؛ ولذلك جعل (النظم) يكمن فى توخى معانى النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه والعمل بقوانينه وأصوله"[٦٠] .

وإذا كانت هاتان الدراستان قد أثبتتا دور النحاة فى دراسة "المعنى" ومدى اهتمامهم به ، وارتباط ذلك "بالموقف" أو "السياق" فإننا لا نغفل أيضا أثرهم فى البحث البلاغى عند العرب ؛ إذ إن كثيرا من الشواهد التى وقفوا عندها تبرز أن مواطن الاهتمام عندهم تجاوزت دائرة "الصحة اللغوية" أو مقياس "الصواب والخطأ" الذى يتكئون عليه ، ويعمدون إليه ؛ لتدخل فى دائرة "الجودة أو الرداءة" .

إن النحاة – كما يقول د. عبد القادر حسين – "هم أصحاب الفضل الأول فى نشأة البلاغة ، على الرغم من أنها كانت فى البداية نظرات متناثرة هنا

---

(60) السابق : ص٥٠ –

هذا ؛ وليست معانى النحو عنده – كما يذكر د. محمد حماسة – معانى الألفاظ ، فيتصور لذلك أن يكون لها تفسير ؛ كما أن تحليله للنصوص يكشف فهما أعمق وأبعد من تأكيده أن "معانى النحو" هى بيان الوظائف النحوية فحسب . انظر : السابق ص٥٠–٥١ .

وهناك ضمن مباحثهم النحوية ، ثم أتيح لمن أعقبهم أن يصوغ من هذه النظرات العابرة قواعد بلاغية ذات صبغة علمية"(٦١) .

والدراسات السابقة – بالإضافة إلى ما تجليه من جوانب كشفت عنها – تؤكد في الوقت نفسه مدى التداخل بين البيئتين السابقتين : بيئة النحاة وبيئة البلاغيين .

ولكن هذا التداخل لم يُحل دون أن يكون لكلٍّ وجهته الخاصة ، وطريقته التي وسمته بطابعها ، وجعلت له منحاه الخاص ، ونهجه المتميز؛ لاختلاف الغاية بين علمي النحو والبلاغة(٦٢) ولعل هذا كان له انعكاسه في طبيعة معالجتهم "للمعنى" .

---

(61) د. عبد القادر حسين : أثر النحاة في البحث البلاغي . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع . القاهرة ١٩٩٨م ص٣ من المقدمة .

وللكتاب يمثل جهدًا علمًا واضحًا في تجلية هذا الأثر ؛ إذ يتوقف عند كثير من الشخصيات النحوية التي تركت أثرا كبيرًا في تاريخ البلاغة العربية ؛ فيتوقف – مثلا – عند سيبويه (١٨٠هـ) في (الكتاب) ليكشف اللثام عما فيه من نظرات ثاقبة ، كان لها دورها في بناء صرح البلاغة العربية ؛ وكذلك عند ابن جني (٣٩٢هـ) ليبرز فضله على البلاغة والسير بها نحو النضج والاكتمال .

ولأن موضوع الصلة بين النحاة وآرائهم البلاغية – كما يقول – كبير ، ويأخذ أبعادًا هائلة تجعله أكبر من أن يلم به باحث بين دفتي رسالة ، فإنه حرص أن يكون هذا البحث أقرب إلى الشمول ؛ فأخذ مواده من بين الشخصيات النحوية التي تحمل أسماء كبيرة ، وتمثل البلاغة في مراحلها المختلفة ، وتملك أكثر من غيرها المقدرة على النفاذ إلى الأعماق ، فتركت بصماتها الباقية أبد الدهر في تاريخ البلاغة العربية . السابق ص٦ .

(62) فوظيفة النحو : استخراج مبادئ اللغة ونُظمها استنادًا إلى الاستعمال المشترك ، أو ما يُظن أنه استعمال مشترك ؛ وغايته القصوى حماية اللغة من الفساد ، والحرص=

فالمعنى الذى يهتم به النحوى يختلف عن المعنى الذى يهتم به البلاغى ؛ "إن النحوى يهتم بالخطأ والصواب ، والصواب هو مطابقة الكلام للعُرف المتفق عليه ، والنحوى لا يلاحظ إلا ما يخرج على هذا العرف بطريقة واضحة ، ولكنه لا يفاضل بين عدة احتمالات مختلفة ، فالجيد والردىء مسألتان لا تعنيان النحوى ، وإنما تعنيان الناقد أو الشاعر"(٦٣) .

كما أن النحوى كان ينظر إلى "المعنى" فى ضوء فلسفة معينة انعكست على تعامله مع اللغة ؛ فلابد أن يكون الصانع أشرف وأجلّ من صناعته، ولا قيمة للصنعة إلا من حيث دلالتها على صانع ، وهذه فلسفة تتضح خصوصا إذا ما نظرنا إلى (الفاعل) فى الجملة وتفسير مركزه فيها والإلحاح عليه. ومن هنا كان وصف النحو العربى للعلاقة بين أجزاء العبارة لا يفى بالغرض ؛ فالعبارة عند النحوى قسمان : هناك ركنا التعبير (المسند والمسند إليه) أو (الفعل والفاعل) أو (المبتدأ والخبر) وإلى جانب ذلك فضلات أو زيادات مع

=على أن تواصل أداء وظيفتها الأصلية ألا وهى : الإبلاغ ؛ معتمدًا فى ذلك على ضبط المعايير التى تفصل بين الخطأ والصواب ، ويطابق المتكلم باحترامها بينها وبين حاجته فى التعبير المستقيم .

أما البلاغة فوظيفتها : وصف الطرق الخاصة فى استعمال اللغة ، وتصنيف الأساليب بحسب تمكنها فى التعبير عن الغرض تعبيرًا يتجاوز مجرد الإبلاغ إلى التأثير فى المتلقى ، أو إقناعه بما نقول ، أو إشراكه فيما نحسّ به . وغايتها مد المستعمل بما تعتبره أنجع طريقه فى بلوغ المقاصد .

د. حمادى صمّود . التفكير البلاغى عند العرب . أسسه وتطوره إلى القرن السادس . منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ ص٤٧ .

(63) الدكتور مصطفى ناصف : السابق ص١٣ .

أن هذه (الفضلات أو الزيادات) قد يكون لها من الأهمية فى المعنى ما يفوق غيرها مما عُد أساسيا[٦٤] ٠

على العكس من البلاغى الذى ينظر للمعنى من زاوية أخرى ، ويتوقف عند العبارة فى مستواها الفنى أو الجمالى ، متجاوزًا بذلك دائرة (الصحة اللغوية) ، أو مجرد (الفهم والإفهام) ٠ وخير مثال لذلك عبد القاهر؛ فهو يبحث فى (العبارة المفردة) ، "والعبارة ، كما قال أرسطو ، معناها الإسناد ٠ وهذا الإسناد – عنده – موضع ملاحظات خصبة ؛ طورا يكون هذا الإسناد أو الربط عاديا ، كأن يُسند الحدث إلى صاحبه ، وطورا يسند الحدث إلى غير

(64) انظر : د٠ مصطفى ناصف ٠ السابق ص١٠-١٢ ٠

وانظر أيضا الشواهد التى قدمها ، ومنها : "زرع الفلاح حقله" ، و"حقق القائد النصر فى المعركة" ، فالجانب الأساسى فى المعنى – فى المثال الأول – ليس هو : (زرع الفلاح)، وفى المثال الثانى ليس مجرد إسناد الفعل للفاعل ؛ إذ لا قيمة للزارع ، بل لا معنى له بمعزل عن الحقل الثرى بالزرع النابت الجميل ؛ ولا نستطيع أن نتصور القائد بمعزل عن تحقيق النصر فى المعركة ٠

وانظر أيضا بيت الفرزدق :

وما حملت أم امرئ فى ضلوعها أعق من الجانى عليها هجائيا

وقد استوقف عبد القاهر فى دلائل الإعجاز من قبل – وتعليق د/ ناصف عليه ٠ السابق ص١١ وما به من مصادر ٠ وانظر تعليق عبد القاهر عليه إذ يرى أنه لا تتبين لنا صورة المعنى الذى هو معنى الفرزدق إلا عند آخر حرف من البيت ، حتى إن قطعت عنه قوله (هجائيا) ، بل (الياء) التى هى ضمير الفرزدق ، لم يكن الذى تعقله منه مما أراده الفرزدق بسبيل ؛ لأن غرضه تهويل أمر هجائه ، والتحذير منه وأن من عرّض أمه له، كان قد عرضها لأعظم ما يكون ٠ دلائل الإعجاز – تحقيق الشيخ محمود شاكر ١٩٨٩ مكتبة الخانجى ط٢ ص٥٣٥ ٠

صاحبه فيكون ما نسميه مجازا – هذا الترابط بين شيئين طورا يكون بتوكيد ، وطورا يخلو من توكيد . وارتباط الجملة بغيرها قد يتم بعاطف (شديد الغموض) هو الواو ، وطورا يتم دون هذا الحرف . وفى الحالين معا يحتاج الباحث إلى تأمل العلاقة بين العبارتين . تحذف أحيانا بعض أجزاء العبارة حذفا يسترعى الانتباه ، وأحيانا تنص على بعض الأجزاء بطريقة تؤثر فى المعنى – أحيانا تقدم بعض الأجزاء على بعض ، وأحيانا نؤخرها – وهكذا نجد أن دائرة البحث هى الاحتمالات المختلفة التى يتعرض لها الترابط بين عنصرين أو الإسناد"(٦٥) .

ولعل أهم جانب فى بحث عبد القاهر يتمثل فيما ألح عليه ، حين خاطب اللغويين والنحاة بمثل ما خاطبهم به الجاحظ من قبل : إن اللغويين والنحاة ليسوا أصحابَ بصر بالشعر . إنهم لا يُعنون بالتركيب عناية محمودة . إن خصائص العبارة الشعرية ، ومعانيها لا يمكن أن تُحصر تماما . النحاة واللغويون مولعون بحصر النشاط اللغوى فى قواعد تحفظ وتطبّق . ولكن عبد القاهر يخالطه – حينا ما على الأقل – الشك فى هذا المنهج بالقياس إلى الشعر إننا باستمرار أمام وحدات أو تنظيمات جديدة، وليس لهذه الجدّة نهاية(٦٦) .

هذه الوقفة عند عبد القاهر تبرز مدى عناية البلاغيين "بالسياق" بشقيه : اللفظى ، وسياق الحال ، وهو ما سموه "المقام" . وقد رأينا – من قبل – إشادة د/ تمام حسان بموقفهم هذا .

غير أن بعض الدارسين يذهب إلى أنهم – لطبيعة دراستهم التى عنوا فيها ببيان أسرار التفاوت الجمالى بين الأساليب – لم يفصّلوا فى شرح عناصر السياق اللفظى والحالى ، وبيان أثرها فى إجلاء المعنى على النحو الذى نراه

---

(65) الدكتور مصطفى ناصف : السابق ص١٣-١٤ وما به من مصادر .

(66) انظر : السابق ص١٧ وما به من مصادر .

عند المفسرين ، أو عند الأصوليين ، وإن كانوا يعتمدون على السياق فى صنوف ما يقدمونه من أنماط التحليل الأدبى ، ومن خلال ذلك يتضح لنا إدراكهم لأثر سياق الحال فى إجلاء المعنى وتوضيحه ، وكيف يتغير معنى العبارة الواحدة بتغير الموقف الكلامى(٦٧) .

ويؤكد ما ذهب إليه حين يقول : "وعناية البلاغيين بالسياق اللفظى تبدو أوضح وأغلب على عملهم من العناية بالجانب المقامى وبيان أثره وتفصيل عناصره ؛ وتتمثل عنايتهم بالسياق اللفظى فى دراسة التراكيب أو (النظم) على النحو الذى بيّنه عبد القاهر فى كتابيه : (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) ؛ وهى دراسة تبيّن فى الغالب أثر السياق اللفظى أو النظم فى تحديد قيمة الكلمة ودلالتها ، وبيان الأنسب والأصلح من طرق النظم ووسائله فى الدلالة على المعانى التى ينشدها البلغاء فى المقامات التى ينظمون فيها ، ومن ثم يتبين تفاوتهم بحسب مقدرتهم ، ودرجة توفيقهم فى إحكام النظم"(٦٨) .

وهذا الرأى ربما ينقضه وقفة متأنية عندما قدّمه عبد القاهر فى كتابيه السابقين من دراسة ٠ فضلا عن أن الباحث نفسه قدّم شواهد لإدراك البلاغيين لأثر (سياق الحال) فى إجلاء المعنى وتوضيحه ، وكيف يتغير معنى العبارة الواحدة بتغير المقام (الموقف الكلامى) بقوله تعالى : ﴿ وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ ﴾ ؛ فمعنى العبارة فى السياق القرآنى يقتضى محذوفا ، والتقدير : واسأل أهل القرية ، على نحو الحذف فى قول العرب : بنو فلان يطؤهم الطريق ، أى أهل الطريق ٠ لكن هذه العبارة فى مقام آخر لا تحتمل هذا الحذف ؛ وذلك إذا كانت فى (كلام رجل مرّ بقرية قد خربت وباد أهلها ، فأراد أن يقول لصاحبه واعظا ومذكرا ، أو لنفسه متعظا ومعتبرا : سل القرية عن أهلها ، وقل لهم ما

(67) انظر : الدكتور طاهر سليمان حمودة : السابق ص٢٢٣ ٠

(68) السابق : ص٣٢٤-٣٢٥ ٠

صنعوا ، على حدّ قولهم : سل الأرض : من شق أنهارك ، وغرس أشجارك ، وجنى ثمارك)[٦٩] .

ويرتبط بسياق الحال ما يسمى "بالسياق الثقافى" ، وقد قدّم الباحث شاهدا له ، من عبد القاهر فى التمييز بين الحقيقة والمجاز ؛ وهو أمر وثيق الصلة بإجلاء المعنى ؛ فالوقوف على ثقافة المتكلم ومعتقداته يبين ذلك . ويتضح ذلك من تعليق عبد القاهر على قول الصلتان العبدى :

أشاب الصغير وأفنى الكبير كرُّ الغداة ومرّ العشى

وقول ذى الإصبع :

أهلكنا الليل والنهار معًا والدهر يغدو مصمِّما جَذَعا

يقول فى التعليق عليهما : "كان طريق الحكم عليه بالمجاز أن تعلم اعتقاد التوحيد ، إما بمعرفة أحوالهم السابقة ..." وهو يريد أن يبين بذلك أن الشاعرين لو ثبت من معتقدهما نسبة هذه الأفعال للزمن ، فالتعبير حقيقة ، على نحو ما ورد فى قوله تعالى حكاية عن صنف من الكفار : "وما يهلكنا إلا الدهر" أما إذا ثبت اعتقادهما للإسلام ، فإن نسبة هذه الأفعال إلى الدهر مجاز فى التعبير منهما[٧٠] .

وأما الذهاب إلى أن البلاغيين "لم يفصّلوا فى شرح عناصر السياق اللفظى والحالى ، وبيان أثرها فى إجلاء المعنى" – فلعل وقفة عند الجاحظ بالإضافة إلى ما ذكرناه من قبل لعبد القاهر – فيما قدّمه لنا خاصا "بالسياق والمقام" تثبت خلاف ذلك .

---

(69) انظر : السابق ص٣٢٣-٣٢٤ وما به من مصادر .

(70) انظر : السابق ص٢٢٤ وما به من مصادر .

وهناك دراسة[٧١] تناولت هذا الجانب ، وكشفت عن قيمته ؛ مما يُعدّ إضافة تحسب للجاحظ ، وتكمل فى الوقت نفسه موقف البلاغيين من هذه القضية .

ويأتى اهتمام الجاحظ بهذا الجانب فى إطار اهتمامه باللغة – وقد كانت تحظى بمكانة كبرى لدى الفرق الإسلامية وعلماء الكلام ، وكان هو نفسه بحكم اعتزاله طرفا فى الجدال القائم آنذاك – ودورها فى بلورة الفكر البلاغى

وقد أدّى به هذا إلى الاعتناء "بالخطابة" عناية خاصة ؛ وهى تقتضى "تواجد المتكلم والسامع فى نفس الحيز الزمانى والمكانى ، وتستوجب تزامن عمليتى التلفظ والتمثل ، وإلا انفصم الرباط بينهما ، وتعطلت المقاصد . وغايتها الإقناع ، وهو لا يتم إلا عن طريق الفهم والتبيُّن ، وهذا من أبرز ما يميزها عن الشعر ؛ إذ غايته الانفعال ، والانفعال نفسىّ لا سلطان للعقل عليه"[٧٢] .

ووظيفة اللغة الأساسية – عند الجاحظ – هى : "الفهم والإفهام" ؛ "إذ بدونها لا تقوم الوظائف الأخرى ، التى لا تعدو أن تكون تطويرا لها ، يؤدّى إليه نوع المتكلم ، وجنس الكلام ؛ فتصبح الخطابة مقاما من المقامات لا يختلف عن غيره إلا ببعض المقوّمات النوعية الخاصة التى تلائمه"[٧٣] .

ونتيجة لهذا التصور برزت نظرية "المقامات" أو "المواضع" ، وفكرة ضرورة ربط المقال بالمقام ، وملاءمته لمقتضى الحال ؛ وهى فكرة رئيسية أدار عليها الجاحظ كل مادته البلاغية[٧٤] .

([71]) انظر : ما قدمه د. حمادى صمود فى كتابه : التفكير البلاغى عند العرب – مرجع سابق ، متصلا بهذا الموضوع .

([72]) السابق : ص١٩٩–٢٠٠ .

([73]) السابق : نفسه .

([74]) انظر : السابق ص٢٠٨ .

ويلفت النظر كثرة المصطلحات المستعملة لبيان هذا المتصوَّر فى مؤلفاته، مما يدل على مكانته عنده . "فمن المصطلحات المتواترة : (المقام) و(الموضع) و(الحال). كذلك : (الأقدار) أو (المقدار) ، و(المشاكلة) و(المطابقة) ؛ وجميعها فروع عن أصل ثابت فى تفكيره ، وإن لم يتبلور على الصعيد الاصطلاحى ، هو فكرة (المناسبة) و(الملاءمة)[٧٥] .

وهذه المصطلحات يمكن أن تقسم إلى قسمين كبيرين :

الأول : ويدل عليه "المقام و"الموضع" و"الحال" ، ويهتم بعلاقة المقال بالظرف العام الذى يتنزل فيه[٧٦] . وعند التأمل والدرس نستطيع أن نحصر ما تدل عليه فى ثلاثة عناصر : أ- المخاطب . ب-جنس الكلام. ج-القصد من الحديث[٧٧] .

أما القسم الثانى : وتدل عليه مصطلحات "المشاكلة" و"المطابقة" و"الأقدار" أو "المقدار" وما جرى مجراها – فإنه أخصّ فى الدلالة من القسم السابق ، وإن اتحد به فى الرؤية ، ووجهته الكلام فى ذاته ، وما على المتكلم مراعاته فى تعليق عناصره بعضها ببعض من "الصوتم" إلى "النص"[٧٨] .

وتذكر الدراسة أن فكرة الملاءمة بين المقام والمقال قديمة ، لم يبتدعها الجاحظ ؛ ولكن الجاحظ استطاع أن يربطها بوضع لغوى نوعى ، كانت عليه العربية فى ذلك العصر ؛ وهو وضع يعكس "التركيبة" الاجتماعية والطبقية السائدة[٧٩] .

---

(75) السابق ص٢٠٩ وما به من مصادر .

(76) انظر : السابق نفسه .

(77) انظر فيما يتعلق بذلك : السابق ص٢٠٩-٢١٢ .

(78) انظر السابق ص٢١٢-٢١٣ .

(79) انظر : السابق ص٢١٣-٢١٤ .

أما تأثير هذه المقولة فى نظريته البلاغية والجمالية فعميق ؛ "لعل أهمّه بروز مفهوم النسبيَّة فى تحديد بلاغة النص ؛ فبحكم ترابط (المقال) و(المقام) ترابطا جدليا تصبح خصائص الكلام غير منفصلة عن السياق الذى يحتويه ••• ومؤدى النسبية انعدام الفصاحة المطلقة ، والبلاغة المطلقة ؛ ولذلك تختلف المقاييس باختلاف المواضع"[80] •

والأثر الكبير الثانى الذى ارتبط بنظرية "المواضع" يتمثل فى "احتلال مبدأ الاختيار" صدارة المقاييس فى التمييز بين الأساليب ، وتفضيل بعضها على بعض• وأسس الاختيار فى هذا المضمار تحقيق الملاءمة بمعنييها العام والخاص : أى بين الأطراف الداخلة فى تركيب الكلام وبين السياق الحافّ بها، والاختيار ••• يؤدى بصفة طبيعية إلى إبراز دور المتكلم المسئول عن تحقيق تلك المناسبات ، وصوغ الكلام على مقتضى الحالات • وواضح أن الاستجابة لهذه المتطلبات أمر عسير لا يتم للمتكلم العادى"[81] •

وبعد ؛ فلعله قد تبيّن لنا من خلال ما عرضناه وأشرنا إليه ، مدى اهتمام البلاغة العربية بهذه القضية ، وأنها فصّلت القول فيها تفصيلا ، ولم تغفل جانبا من جوانبها التى تضمها أو تتشكل منها • غير أننا بحاجة دائمًا إلى أن نعود للموروث العربى ، بالقراءة المتأنية المتعمقة ، بغية فقهه ، وتجلية جوانب منه تستحق أن تجلى للقارئ العربى • ولعل هذه الدراسة تكون قد حققت بعض ما يؤمّل فيها •

* *

---

(80) السابق ص٢١٤-٢١٥ •

(81) السابق : ص٢١٨ وانظر فى الحديث عن المتكلم : السابق ص٢٢٥ وما بعدها • وفى الحديث عن : مقتضيات "المقام" ص٢٣٣ وما بعدها •

المصادر والمراجع

١- د٠ أحمد مختار عمر : علم الدلالة ٠ مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ٠ الكويت ٠ الطبعة الأولى ١٩٨٢م ٠

٢- ابن الأنبارى : الأضداد فى اللغة ٠ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم الكويت ١٩٨٦م ٠

٣- د٠ تمام حسان : اللغة العربية – معناها ومبناها ٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م ٠

٤- د٠ حلمى خليل : العربية والغموض ٠ دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية ٠ الطبعة الأولى ١٩٨٨م ٠

٥- د٠ حمادى صمود : التفكير البلاغى عند العرب : أسسه وتطوره إلى القرن السادس ٠ منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م ٠

٦- استيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ٠ ترجمة د٠ كمال بشر ٠ مكتبة الشباب ١٩٨٧م ٠

٧- د٠ طاهر سليمان حمودة : دراسة المعنى عند الأصوليين ٠ الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع ٠ الإسكندرية ١٩٨٣م ٠

٨- د٠ عبد القادر حسين : أثر النحاة فى البحث البلاغى ٠ دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٩٨م ٠

٩- عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز – قرأه وعلق عليه الشيخ محمود شاكر ٠ مكتبة الخانجى٠ القاهرة ٠ الطبعة الثانية ١٩٨٩م

١٠- المبرد : ما اتفق لفظه واختلف معناه ٠ تحقيق عبد العزيز الميمنى ٠ المطبعة السلفية ٠ القاهرة ١٣٥٠هـ ٠

١١- د٠ محمد حسن حسن جبل : المعنى اللغوى ٠ مكتبة الآداب ٠ القاهرة ٠ الطبعة الأولى ٢٠٠٥م ٠

١٢- د٠ محمد حماسة عبد اللطيف : النحو والدلالة ٠ دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ٠ القاهرة ٠ الطبعة الأولى ١٩٨٣م ٠

١٣- د٠ محمد خطابى : لسانيات النص ٠ المركز الثقافى العربى ٠ بيروت ٠

١٤- د٠ محمد يوسف حبلص : البحث الدلالى عند الأصوليين ٠ مكتبة عالم الكتب ٠ الطبعة الأولى ١٩٩١م ٠

١٥- د٠ مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى ٠ دار القلم ١٩٦٥م ٠

١٦- د٠ منذر عياشى : اللسانيات والدلالة (الكلمة) مركز الإنماء الحضارى ٠ حلب ٠ الطبعة الأولى ١٩٩٦م ٠

١٧- د٠ ميشال زكريا : الألسنية (علم اللغة الحديث) ٠ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ٠ بيروت ٠ لبنان ٠ الطبعة الثانية ١٩٨٣م ٠



الإسقاط النفسي والسياسي في كتاب "البخلاء" للجاحظ

د. فاطمة الزهراء عبد الغفار الموافي (*)

مدخل

يُعَدُّ كتاب البخلاء للجاحظ واحداً من الكتب الطريفة في موروثنا الفكري والإبداعي الإنساني ؛ ذلك لأنّه يتناول موضوعاً ذا طبيعة إنسانية خالصة ، يوثّق الكاتب من خلاله كثيراً من معالم الفترة الزمنية التي عاشها ، مع تركيز على بيئتي بغداد والبصرة بشكل خاص ، ذلك في جانب ، أمّا في الجانب الآخر فإنّ الجاحظ يضع المتلقي أمام بعضٍ من ملامح الحياة السياسية والاجتماعية التي عاش في كنفها ، ومن ثمّ فهو يحاول قراءة هذا الواقع برمّتِهِ قراءة ذات صلة بدوافع وضع الكتاب ، والهدف من وضعه – أيضاً – .

إنّ الفترة التي عاشها الجاحظ كانت فترة قلق سياسي واجتماعي ، وكان أنْ اشتدّت فكرة الشعوبية في مواجهة التأكيد على عروبة الدولة ، وفي ظلّ هذا الصراع السياسي ، الذي بدا ظاهراً في بعض جوانبه ، وخفيّاً في جوانب أخرى ، كان الدافع لوضع الكتاب ذا صلة ببعد سياسي استهدفه الجاحظ ، وإنْ كنت أرى أنّ الدافع النفسي لوضعه ذو صلة مباشرة بالدافع السياسي – المشار إليه – إذ إنّ الخلل الاجتماعي ، وما ينجم عنه من سلوكيات وممارسات غير

(*) أستاذ مشارك - كلية اليمامة - الرياض

مقبولة على الصعيد الاجتماعي أو الأخلاقي أو غير ذلك في أي عصر وفي أي مكان ، إنّما يولّد ردّة فعل إحساسية أو رؤيوية نفسية مباشرة تدفع لفضح تلك الممارسات والسلوكيات ؛ لتضع لبنة رفضها – في جانب - وبناء كيان اجتماعي ونفسي متوازن للإنسان والمجتمع على أساسه – في جانب آخر – وهذا حسبما أرى ما حاوله الجاحظ ، ونجح فيه إلى حدٍّ كبير ، من خلال وضع كتابه " البخلاء " .

الجاحظ وكتاب البخلاء

لعلّ الجاحظ أن يكون من شخصيات تراثنا اللغوي والفكري والأدبي ، الذين حازوا على مكانة ودالّة عظيمة في قلوب القرّاء والباحثين ، بل كان واحداً ممّن استحوذوا على اهتمام كثير من الدارسين والنقّاد في عصور الأدب والنقد العربي المتتابعة ، فكانت كتبه على تنوُّع موضوعاتها مجال نقاش وحوار وتحليل ودرس نقدي ، يؤكّد على هوية الرجل وإبداعه ، ويضعه ونتاجه في مرتبةٍ تستحقُّ التقدير .

وشخصية الجاحظ تُعَدُّ نموذجاً إنسانياً فريداً ، من حيث العلاقة بين التركيبة النفسية والتركيبة الخِلقية ، فهو دميم الخلقة قبيحها ، وقد رُوِيَتْ حكايات طريفة عن هذا الجانب ، في حين كان فَكِهًا خفيف الظلّ ، وكأنّ الجانب الثاني ردّة فعل نفسية وطبيعية للجانب الأوّل ، وقد انعكست تلك التركيبة الخاصة في شخصيته على نتاجه الإبداعي كلّه .

عن شخصية الجاحظ ، وسماتها الخاصة يقول أحد الباحثين :

" كان الجاحظ قصير القامة ، دميم الوجه ، يُضرَب المثل ببشاعته ، لكنّه كان خفيف الروح ، ظريف النكتة ، يتهافت النّاس على الاستمتاع بنوادره"(١).

وفي السياق نفسه ، يقول آخر :

" لقد توارى الجاحظ القبيح الصورة ، البذيء الهيئة ، الذي كانت الأعين تقتحمه لقبحه وبذاذاته ، خلف الجاحظ الذكيّ ، الظريف الرائع الحجّة ، الفصيح اللسان ، تمتدُّ إليه الأبصار ، وتُصغي إليه الأسماع ؛ لقوة عارضته ، وروعة لهجته " (٢) .

شكّل الجاحظ ملامح مدرسة في النثر الفنّي ، تتلمذ عليها كثيرون في الأجيال التالية ، وكان له تأثير كبير في الأوساط الأدبية والنقدية ، على مساحة تاريخنا العربي ، الأدبي والنقدي ، ولعلّه يكون من الكُتّاب العرب القلّة الذين زخرت مكتبتنا الفكرية والأدبية بنتاجهم ، وكان أنْ خضعت حيواتهم وإبداعاتهم للدرس النقدي والتحليل .

حول هذا الجانب ، يقول أحد الباحثين ، مشيراً إلى دور الجاحظ وعمق تأثيره الأدبي والثقافي :

" له آثار في مختلف فروع الثقافة ما بين كُتُبٍ ورسائلَ ، أكثر من ثلاثمائة وخمسين كتاباً ، ضاعت كلُّها إلا القليل النّادر ، ولم يبق منها إلا عدّة رسائل ، تتلمذت عليه وما زالت منبعاً خالداً من منابع الثقافة العربية ، ومصدراً أصيلاً من مصادرها ، وما زالت – كذلك – موسوعة علمية كبيرة عن عصر الجاحظ وحضارته المزدهرة في ظلّ الخلافة العبّاسية " (٣) .

إنّ التنوع في نتاجات الجاحظ كانت سبيله لأن يتبوأ مكانته في عالم الإبداع ، ذلك جانب ، أمّا الجانب الأكثر أهمية ؛ فقد كان في تلك الرؤية الدقيقة والعميقة ، واللغة المعبِّرة ، والمستهدفات الإنسانية الشمولية التي ضمّنها كتاباته ، ممّا كان – في مجمله - عاملاً مهماً ورئيساً لأنْ يرسم خارطة لواقع الحياة برمته ، وأن يقدّم وثيقة واقعية شاملة عن الحياة والناس ، ممّا يُعَدُّ قاعدة مهمة لقراءة كثير من أوجه الحياة الاجتماعية والثقافية والفكرية لعصر بكامله .

يتحدث صاحب " مروج الذهب " عن مدى تأثير كتابات الجاحظ ، فيقول:

" وكُتُب الجاحظ تجلو صدأ الأذهان ، وتكشف واضح البرهان ؛ لأنه نظمها أحسن نظم ، ورصفها أحسن رصف ، وكساها من كلامه أجزل لفظ"(٤) .

وحول جانب من هذا التأثير لكتاباته يقول باحث آخر :

" إنَّ كتبه أغزر مصدر لدارسي الحياة الاجتماعية في عصره " (٥) .

وينوّه الدكتور شوقي ضيف بذلك – أيضاً – فيقول :

" من المؤكَّد أنَّ العربية لم تعرف كاتباً فرض نفسه على عصره والعصور التالية ، كما عرفت الجاحظ الذي ملأ الدنيا ، وشغل الناس بملكاته النادرة " (٦) .

أمَّا كتاب البخلاء ؛ فهو ذو طبيعة خاصة ، سواء أكان ذلك من حيث موضوعه، أم كان ذلك بما تضمَّنه من قصص وحكايات عن البخلاء ، وبخاصة بخلاء البصرة ، مجتمع الجاحظ ، وهو ما يكمن في داخله كثيرٌ من أوجه الحياة والواقع المعيش ، وعلى مستويات الحياة المختلفة ، ولعلَّ هذا ما أكسب الكتاب سمعته ، ومكانته عند الدارسين والنقَّاد . يقول أحد الباحثين عن أهمية الكتاب ومكانته الخاصة في دنيا الأدب والفكر العربي ، وطريقة الجاحظ في وضعه :

" والجاحظ لم يكتفِ في نقد البخلاء بنظرة عابرة ، بل وقف كتاباً كاملاً من أشهر كتبه ، وأوفرها انسجاماً ، فجمع أخبارهم ، وأظهر حركاتهم ، وحلَّل انفعالاتهم ، وفضح خفاياهم ، وكشف نفسياتهم ، فإذا بها أمامنا كتابٌ مفتوح"(٧).

في حين يشير الدكتور " شوقي ضيف " إلى منهجه في الكتاب ، القائم على تضمينه نُتَفاً من هزل ودعابة وسخرية ، لما في ذلك من تأثير وجداني على قرّائه. يقول في ذلك :

" وخصّ الهزل والنوادر بكتابه المشهور " البخلاء " ، وهو مجموعة كبيرة من الأقاصيص الفكِهة عن الأشحّاء البخلاء في عصره " (٨) .

الإسقاط مفهوماً ودلالةً

تشكّل فكرة الإسقاط مجالاً رحباً لتحرُّك كثير من الأدباء ، كتّاباً وشعراء، والمفكرين وغيرهم ، بغية التعبير بحرية عمّا يعايشونه من أحداث ، وما يختمر في بواطنهم من مشاعر وإحساسات ورؤىً ، قد لا تجد الأجواء المعاشة مهيأة لانطلاقها والتعبير عنها . إنّ كثيراً من حالات الإحباط النفسية والاجتماعية التي قد يحسُّها الإنسان الفرد ، وبخاصة الأديب أو المبدع ، بما جُبلَتْ عليه نفسه من رقّة المشاعر وإنسانية الرؤى لديه ، قد تدفع بهذا الأديب للتعبير بطرائق غير مباشرة عن طموحاته وآماله وآلامه كذلك ، تجنُّباً لما قد يواجهه من تعسُّف أو قهر أو ظلم .

إنّ كثيراً من نماذج الأدب ، على المستويين العربي والعالمي ، قد تضمَّنتْ بعض حالات الإسقاط التي نقرأ من خلالها رسائل أو توجيهات أو مفاهيم حول قضايا إنسانية ، تبدو ضمن سياقات تلك الأعمال بشكل ضمني ، غير معلن . إنّ مثل هذه القراءات غير المباشرة للمضامين الفكرية أو الإنسانية داخل عمل أدبي هي بمثابة شكل من أشكال الإسقاط الخفي ، الذي يستهدفه الأديب ، بغية إحداث ردّة فعل ، أو استجابة محدَّدة من قبل المتلقّي .

إنّ فكرة التضمين التي يستخلص منها المتلقي إسقاطاً ما في أيِّ عمل إبداعي ، إنّما هي وسيلة تعبيرية ذات علاقة بجانبين اثنين ، أولهما هو الجانب اللغوي ، حيث استخدام اللغة والعبارة القادرة على إيصال المعنى المستهدف

والفكرة المعنيّة إلى المتلقّي من أكثر الطرق تأثيراً فيه ، وثانيهما متعلّق بالجانب النفسي لهذه اللغة، حيث يبثُّ الأديب عباراته وألفاظه دلالة الفكرة ورموزها المستهدفة ، وكلّما كان المبدع قادراً على توحيد هذين الجانبين بقدرة إبداعية وبلاغية وتعبيرية عميقة، كان أقدر على إيصال رسالته المبتغاة ، وهنا يحدث الإسقاط الذي يبتغيه المبدع ، بحسب قناعاته ورؤاه الذاتية .

كثيرةٌ هي أوجه الحياة الاجتماعية والسياسية – بشكل خاص – وفي وقتنا الراهن بالتحديد ، التي يتحرّك في إطارها المبدعون ، ليستخلصوا منها مادّةً ثرّةً ليبلغوا رسائل محدّدة للمتلقّين عبر قنوات الإسقاط ، ولم يكن العصر العبّاسي مختلفاً في أوجهٍ كثيرة عن واقعنا المعاصر . لقد لعبت طبيعة المجتمع العبّاسي ، بخصوصيته ، دورها في إحداث كثير من أوجه التغيير في المجتمع، وكسبه هوية مغايرة ومختلفة إلى حدٍّ كبير . إنّه مجتمع يترجم صورة لاختلاط الأجناس ، والثقافات ، والاحتكاك الاجتماعي والفكري ، وما نجم عن هذا كلّه من تأثير المجتمعات القادمة ، على صعيد العادات والتقاليد والمفاهيم ، وما حدث – أيضاً – من تنوُّع في اللغات ، وتأثير متبادل في كلّ ما يتعلّق بجوانب الحياة المعيشة ، على تعدُّد أشكالها ومستوياتها ، ممّا كان له كبير أثر على رجال الفكر والأدب في ذلك العصر ، إذ كانوا هم – على الحقيقة – لسان الحال الواقع برمّتِهِ ، أو لنقل عند نخبة منهم بشكل خاص ، والجاحظ كان – بلا شكٍّ - واحداً من هؤلاء .

ولو نظرنا إلى دوافع وضع كتاب البخلاء ؛ نجد أنّ كثيراً ممّن تناولوه بالدرس والتحليل ، ذهبوا إلى أنه استهدف جانبين اثنين أساسيين ، لهما علاقة مباشرة ببُعْدِ الإسقاط ، الذي نحن بصدده في هذا البحث ، الأوّل منهما متعلّق بالتأكيد على هويته الذاتية ، وأعني بذلك محاولة الجاحظ إثبات قدراته ، وإمكاناته الخاصة على الصعيد الإبداعي ، والبرهنة على أنّه قادر على تلامُس ما لا يمكن لآخرين تلمُسه أو رصده ، على المنوال ذاته ، وضمن حدود

القدرات والطاقة الإبداعية ذاتها ، أمّا الثاني منهما ؛ فهو متعلّق برصد ملامح دقيقة من الواقع الحياتي ، بعمق نظرة، وشمولية رؤية ، وإتقان لغة ، وبلاغة أسلوب ، وسهولة طرح . أحد الباحثين يقول في هذا الصدد :

" كان الجاحظ اتّخذ التأليف صناعة له ، يُبْرِزُ بها نفسه ، ويُظهر فيها مواهبه ، ويَظهَرُ كتاب البخلاء واحداً من تلك المؤلّفات ، ويُطِلُّ فيه الكاتب على عصره ومجتمعه ، فيُعطي خواطره ، ونوادره ، ودفقاً من أفكاره وآرائه، ويشاء بذلك أنْ يكون شاهد بيئته " (٩) .

ويؤكّد باحث آخر هذا الجانب ، فيما يتعلّق بأسباب وضع الكتاب ، فيقول:

" ويستوي كتاب " البخلاء " ، وقد حوى جوانب مهمَّة من أخلاق عصر الكاتب ومجتمعه ، وخاصَّة البخل ، وما اتّصل به أو تعارض معه ، ويكون للجاحظ فيه مجالٌ خِصْبٌ في الضحك والإضحاك ، والتهكّم والسخرية ، والدرس والتحليل ، إذا هو كتابٌ قد وضعه الكاتب لنفسه ومجتمعه ، فتلك هي حقيقة وضعه " (١٠) .

في توضيح آخر يتعلّق بأسباب وضع الكتاب ، يقول أحد الباحثين :

" إنّه ألّفه بناءً على رغبة قارئ أعجبَ بأحد كتبه ، في تصنيف حِيَلِ لصوص النهار ، وفي تفصيل حَيَلِ سُرّاق الليل ، وقد طلب منه أنْ يستزيده في ذكر نوادر البخلاء واحتجاج الأشِحّاء " (١١) .

وبرغم ما نحن بصدد درسه وتحليله حول مفهوم الإسقاط على وجهيه ، السياسي والنفسي عند الجاحظ ، إلا أنّني أرى أن وضع الكتاب كان المستهدف الأساس منه هو تقديم وثيقة مجتمعية متكاملة – قدر الإمكان – يمكن أن يقرأ المتلقّي في بواطنها كثيراً من الدلالات والرموز الإسقاطية التي استهدفها الجاحظ بشكل غير مباشر .

الإسقاط النفسي

لم يكن الجاحظ عنصراً فريداً في سماته الشخصية من حيث قبح منظره أو دمامة خلقته فحسب ، وقدرته الفذّة على الإبداع المتميِّز في حقل أو حقول معرفية متعدِّدة ، وما كان لهذا كلّه من تأثير نفسي عليه ، وتشكيل أنماط من التفكير والرؤى والسلوكيات المرتبطة بهذا التأثير وتداعياته على نفسه ؛ فكثيرة هي النماذج التي يزخر بها تراثنا الإنساني ، في الشرق والغرب على السواء ، حيث أبدع كثير من الكتّاب والشعراء والمفكرين ، على امتداد خارطة هذا التراث الثرّ نتاجات شكّلتْ منعطفاتٍ فكرية وإبداعية حقيقية في مسيرة التطور والنماء البشري ، حتى مع أولئك النفر من المبدعين الذين كانوا يعيشون حالات نفسية أشبه بالحالات المرضية – أيضاً – فقد كان نتاج هؤلاء محلّ تقدير نقديّ وخضعت للدرس التحليلي كذلك ، وليس بعيداً عن ذاكرة تراثنا العربي سيرة بشّار في الأدب العربي القديم والدكتور طه حسين في الأدب العربي الحديث ، وملتون في الأدب الإنجليزي وألبرتو مورافيا في الأدب الإيطالي ، وغير هؤلاء ممّن نقرأ في كلّ عصر سِيَرَهم ونتاجهم الإبداعي .

تشكّل شخصية الجاحظ ملامح نموذج يبعث على الغرابة والإعجاب في آنٍ معاً؛ فهو شخص دميم الخلقة ، قبيح المنظر ، جاحظ العينين ، وهي صفات تركت – من غير شكٍّ – أثرها الشديد والعميق في نفسه ، وكان لها كبيرُ أثرٍ في نفسيته ونظرته للواقع والآخرين من حوله ، بل كان لهذا أثره المباشر في تشكيل منهجه الفكري وطرائق تعامله مع الآخرين . إنّ أثر حالته الخِلقية على تركيبته النفسية كان أقرب إلى تأسيس حالة شبه مرضيه ، وكان من الطبيعي أنْ يجسد حالة من حالات التحدّي للنفس أوّلاً ، ومن ثمّ إثبات الوجود والهوية الفكرية والإبداعية ، باعتبار هذا ردّة فعل إيجابية لتلك الحالة المشار إليها ثانياً.

يترجم الكتاب – إذن – وجهاً من وجوه التحدّي النفسي عند الجاحظ ، في مواجهة مَنْ حوله ، ويبرهن على قدراته الفنية في إبداع شيء قد يعجز الآخرون عن تحقيقه ، ذلك جانب ، أمّا الجانب الآخر المتعلّق بالجانب النفسي، ويمثّل وجهاً آخر من وجوه الإسقاط في الكتاب ؛ فهو متعلّق باهتمام الجاحظ بشكل غير مباشر ، وعبر قنوات الإسقاط أيضاً ، بتصوير نفسيات البخلاء في زمانه ، وبخاصّة بخلاء بغداد ومرو والبصرة – كما سبقت الإشارة إلى ذلك – وقد عبّر عن هذا المعنى في سياق اندهاشه لتمسُّك البخلاء ببخلهم ، على الرغم من معرفتهم بما ينعكس - بفعله - على واقعهم وحياتهم من مشكلات ومتاعب . في هذا السياق يقول الجاحظ في كتابه ، مشيراً للبخل وفعله المشين:

" وكيف وهو يجمع له بين الكدّ وقلّة المِرفق ، وبين السهر وخشونة المضجع ، وبين طول الاغتراب وطول قلّة الانتفاع ، ومع علمه بأنّ وارثه أعدى له من عدوّه ، وأنّه أحقُّ بماله من وليّهِ " (١٢) .

ونراه يعمّق من هذه الرؤية التي ترصد ملامح الواقع النفسي لشخوص البخلاء ، وهي الشخوص المحورية في الكتاب ، التي نستخلص من قراءتنا لأبعادها فكرة الإسقاط التي نطرحها هنا ، يقول في جزءٍ تالٍ من كتابه ، محلّلاً بعض جوانب من شخصيات البخلاء وطبيعتهم ، فيقول :

" وليس عجبي ممّن خلع عِذاره في البخل ، وأبدى صفحته للذمّ ، ولمْ يرضَ من القول إلا بمقارعة الخَصم ، ولا من الاحتجاج إلا بما رُسِمَ في الكُتُبِ ، ولا عجبي من مغلوب على عقله ، مُسَخَّرٍ لإظهار عيبه ، كعجبي ممّن قد فطن لبخله وعرف إفراط شُحّه ، وهو في ذلك يُجاهد نفسه ، ويغالب طبعه"(١٣) .

لعلّ هناك جانباً مهمّاً – حسبما أرى - له صلة مباشرة بفكرة الإسقاط النفسي ، وهو متعلّق بالجانب الاجتماعي ، فهو – في نظري – نتيجة حتمية

لـه ، أو لنقل إنّ أحدهما إفراز للآخر ، فالحالـة الاجتماعيـة الصـاخبة ، التـي تعاني خللاً في التوازن الاجتمـاعي ، ممّا يمسُّ واقـع حيـاة الفرد ، ومفاهيمـه وقناعاته ، وبما يمسُّ – كذلك – قيم المجتمع وعاداته وتقاليده ، إنّما قد تـؤدّي بالضرورة والحتمية إلى إحداث خلل في البنية النفسية للناس ، أو لفئة عريضة منهم ؛ ذلك لما قد تسبّبه تلك الحالـة المتوترة وغير المتوازنـة اجتماعياً ، ومـا يعانيه الفرد من جرّاء ذلك من حـالات الضياع والتخبُّط الاجتمـاعي ، وغيـاب العدل والتسامح والمساواة ، وغير هذه من القيم السامية ، فتكون من نتائج ذلك معانـاة كثير من أفراد المجتمع علـى الصعيد النفسـي ، ومواجهـة حـالات من التحدي النفسي الجديدة .

إنّ المجتمع العبّاسي ، بخصوصية تركيبته الاجتماعية والثقافية والفكريـة ، التـي نوّهنـا بهـا مـن قبـل ، كانـت عـاملاً مسـاعداً وقويّاً لإحـداث هـذه الحالـة الصـاخبة ، التـي دفعـت كثيـراً مـن المبـدعين للتعبيـر عـن ذواتهـم وحيـواتهم الخاصـة والعامـة ضـمن حـدود قناعـاتهم التـي يودُّون إفرازهـا للمتلقّـي ، وكـان الجاحظ من هؤلاء ، معتمداً على فكرة الإسقاط النفسي الاجتماعي هنا ، لإبراز الوجه القبيح لعادة البخل ، وما يرتبط بها من سلوكيات وممارسات غير مقبولة على الأصعدة الاجتماعية والأخلاقية؛ ذلك لينقل للمتلقّي رسالة مهمـة فحواها ضرورة التنبُّه لهذا الجانب المقيت ، وتعزيز نقيضه وتأكيده في المجتمـع ، أي مجتمع ، الذي يبغي صلاحاً في تركيبة الواقع والإنسان على حدٍّ سواء .

في ثنايا كتابه نلاحظ أنّ الجاحظ يقف – بذكاء - عند ما يُيَسِّر على المتلقي قراءة رسالته إليه ، ولنقرأ هذا الجزء من كتابه ، الذي يُظهر فيه بعض ملامح الكَرَم والعطاء ، باعتباره شكلاً من أشكال الإسقاط النفسي – أيضـاً – لإظهـار النقيض المستهدف ، وأعني ظاهرة البخل ، إذ يقول :

" لمْ أرَ الديكَ في بلدةٍ إلا وهو لاقِطٌ ، يأخذ الحبَّة بمُنقاره ، ثمَّ يلفُظها قُدّامَ الدجاجةِ ، إلا ديكة مَرْو ، فإنّي رَأيْتُ ديكة مَرْو تَسْلُبُ الدجاجَ ما في مناقيرها

من الحَبِّ ! قال : فعلمتُ أنَّ بخلهم شيءٌ في طبعِ البلادِ ، وفي جواهرِ الماء ، فمِنْ ثَمَّ عَمَّ جميعَ حَيَوَاناتهم " (١٤) .

يرتبط بهذا البعد النفسي في عملية الإسقاط النفسي والاجتماعي عند الجاحظ جانب مهم ، ذو علاقة بأسلوب المعالجة وطريقة الطرح في كتابه ، وأركز هنا على ثلاثة جوانب رئيسة وأساسية عند الجاحظ ، وهي ذات صلة مباشرة بإحداث المستهدف من الإسقاط النفسي والاجتماعي - المشار إليه مسبقا - وهي الجانب اللغوي والجانب البلاغي وجانب السخرية ؛ ذلك لأنَّ لغة الجاحظ في كتاب البخلاء ، واعتماده على أساليب التعبير البلاغية ، كما كان في بقية كتبه ورسائله – معظمها – إضافة إلى سخريته المُرَّة ، هي أقرب إلى البساطة في التعبير ، والسهولة في اللفظ ، واليسر في التناول والمعالجة ، في جانب ، واعتماده أساليب البلاغة من بيان وبديع ومعانٍ ، في جانب آخر ؛ وتحقيقاً للأثر النفسي والاجتماعي المقصود من فكرة الإسقاط هنا ، في جانب أخير ؛ فهو في الأوَّل منها يعمد إلى انتقاء ألفاظه السهلة من واقع الحياة التي يعيشها ، إضافة إلى حرصه الشديد على الاعتماد على تراكيب لغوية سهلة غير مغرقة في التعقيد اللغوي والصياغة ، إدراكاً منه أنَّه يوجِّه كتابه إلى أكبر فئة من القرَّاء والمتلقِّين ، ومثل هذه اللغة لا بدَّ أنْ تتَّصف بالبعد الجماهيري في التعبير ، وأعني أنَّ مثل هذه اللغة الجماهيرية التي تستهدف قاعدة كبيرة من الناس هي بحاجة إلى تعابير أكثر بساطة وسهولة في إيصال المستهدف .

وفي الثاني منها يعمد الجاحظ إلى عنصر التصوير البلاغي ، المعتمد على تشبيهات واستعارات ، هي أقرب إلى المباشرة والعمق في آنٍ معاً ، وتبدو عناصر البيان والبديع عنده ذات سمتين اثنتين ، الأولى أنَّها مطابقة لمضامين البلاغة العربية وأركان البيان والبديع والأساليب والمعاني فيها ، والثانية أنَّها متجاوبة ومتساوقة مع البيئة والواقع والفئات التي يعبِّر عنها ، ويعالج قضايا الإنسان فيها ، وبخاصة فئة البخلاء في مجتمعه .

وفي الثالث من هذه الأوجه يعمد الجاحظ في كتابه كلّه على عنصر السخرية والإضحاك ، وقد شغل هذا الجانب كثيراً من الباحثين ، ذلك بالتركيز على ما اتّسمت به شخصية الجاحظ نفسه ، ومن ثمَّ ما اتّصفت به شخصيات بخلائه ، من خفّة ظلّ ، ساعدته في الكشف عن مكنون نفسيته هو أوّلا ، ومن ثمّ نفسيات شخصيات الكتاب ، فبدت نماذج بشرية باعثة على الضحك والسخرية ، وأحسب أنّ الجاحظ ضمّن هذه السخرية أيضاً رسالة تُخفِي في ثناياها كثيراً من أوجه النقد القاسي لتلك النماذج ، بل إنّ النقد يأخذ مساحة أوسع على الصعيد النقدي والرفض لممارساتهم ، بل لكينونته ذاتها – كذلك – وبخاصة إذا أدركنا أنّ تلك الشخصيات – في مجموعها تقريباً – تنتمي لفئة الشعوبية التي نقرأ في ممارساتها الفكرية ، والاجتماعية نظرة تعالٍ على العنصر العربي ، مثلما سنلاحظ في أثناء تبياننا لفكرة الإسقاط السياسي في كتاب البخلاء .

إنّ عصر السخرية – حسبما أرى – قد حقّق فكرة الإسقاط النفسي والاجتماعي على محاور عدّة ؛ فهو فوق تضمينه جانباً من التفريغ النفسي لما يعتمل في باطن الجاحظ نفسه من آلام الإحساس بالقهر النفسي جرّاء دمامة الخِلقة ، وما يبعثه ذلك من محاول إثبات الوجود – كما أشرنا إلى ذلك من قبل – عبر السخرية من الآخر ، الذي يمثّل شكلاً من أشكال الصراع بوجهيه الاجتماعي والنفسي ، بل والسياسي – أيضاً – فهو يتضمّن في اعتقادي - كذلك – إسقاطاً مشابهاً على الصعيد المجتمعي ، نشير إليه في حينه ، في معرض حديثنا عن الإسقاط السياسي.

إنّ عناصر اللغة والبلاغة والسخرية مجتمعة عند الجاحظ تُبْرز قدرات الجاحظ في توظيفها من خلال الاعتماد على مثل هذه الألفاظ والتراكيب والأساليب والصياغات ميسورة الفهم ، إلا في النادر منها ، إذ قد يجد المتلقّي بعضاً من نقيض ذلك ، سواء في الكلمات المفردة أو في الصياغات ، فجاء

الكتاب في مجمله وثيقة إنشائية بلاغية رائقة رائعة ، تتنوَّع فيه الأساليب والعبارات ، بحسب الموقف أو الحكاية أو الشخصية ، كما تتنوّع أشكال التصوير الفنّي ، ذلك كلّه في إطار لغوي متوازن وبديع لا تنقصه السخرية اللاذعة في الأغلب الأعمّ .

يقول أحد الباحثين ، منوّهاً بهذه الجوانب – تحديداً - :

" وهكذا جاء الكتاب مزدوج المادّة ، ملوّن البناء ، حجرٌ من هذه الفصيلة ، وحجرٌ من تلك ؛ ممّا أكسب البناء جمالاً والقارئ متعة وبُعْداً عن الملل ، ولكلٍّ من الفصيلتين خصائصها الأسلوبية ومميّزاتها الإنشائية ، ولكلٌّ منها عِلّة وجودها ووظيفتها التعبيرية ، وإنْ تقاطعتا في محاور متعدّدة " .

ثمّ يردف قائلاً :

" فقد كانت الفصيلة الأولى بنصوصها الطويلة وأساليبها الإنشائية وجملها المركّبة وإطنابها الملحوظ ... بينما كانت الفصيلة الثانية بأساليبها الخبرية وجملها البسيطة وإيجازها في أحيان كثيرة ، تهدف إلى نقل الحوادث والمشاهد دون محاولة التأثير على المتقبّل " (١٥) .

ضمن هذا الإطار نقرأ نموذجاً من حكايات بخلاء الجاحظ ، استدلالاً على رقّة اللغة وبراعة الجاحظ في صياغتها في قوالب أقرب إلى بساطة التعبير والتصوير والبيان . يقول في قصّة العراقي مع المروزيّ :

" ومن أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من مشايخنا على وجه الدهر ، وذلك أنّ رجلاً من أهل مرو كان لا يزال يحُجُّ ويتّجر ، وينزل على رجلٍ من أهل العراق، فيكرِمُهُ ويكفيه مؤونتَهُ . ثمّ كان كثيراً ما يقول لذلك العراقيّ : ليتَ أنّي قد رأيتُكَ بمرو ، حتى أكافئكَ لقديم إحسانكَ ، وما تجدّد لي من البرّ في كلّ مرّةٍ . فأمّا ههنا فقد أغناك الله عنّي .

قال : فعَرَضَتْ لذلك العراقيِّ حاجةٌ في تلك الناحية ؛ فكان ممَّا هوَّن عليه مكابدة السفر ، ووحشة الاغتراب ، مكان المروزيِّ هناك . فلمَّا قَدِمَ مضى نحوه في ثياب سفره ، وفي عمامته وقلنسوتِهِ وكِسائه ، ليَحُطَّ رَحْلَه عنده ، كما يصنع الرجلُ بثقتِهِ ، وموضع أُنسِه " .

ثمَّ يتابع الجاحظ في إطار من السخرية ذات الدلالة ، التي تُحْدِثُ الإسقاط الاجتماعي والنفسي المَعْنِيَّ هنا ، وعبر سياق قصصي ، لا تنقصه عناصر البداعة والتشويق ونبض الحدث والفكرة ، إذ يقول :

" فلمَّا وجده قاعداً في أصحابه ، أكَبَّ عليه وعانقه ، فلم يره أثبتَهُ ، ولا سألَ عنه سؤالَ مَنْ رآه قطّ . قال العراقيُّ في نفسِه : لعلَّ إنكارَه إيَّايَ لمكان القناع ، فرمى القِناع ، وابتدأ مُساءلتَهُ ، فكانَ لهُ أنكرَ . فقال : لعلَّه أنْ يكون إنَّما أُتِيَ من قِبَلِ العمامةِ ، فنزَعَها ثمَّ انتسب ، وجَدَّدَ مُسَاءلتَه ، فوجَدَه أشدَّ ما كان له إنكاراً . قال : فلعلَّه إنَّما أُتِيَ من قِبَلِ القلنسوةِ ؛ وعَلِمَ المروزيُّ أنَّه لم يبقَ شيءٌ يتعلَّق به المتغافِلُ المُتجاهِلُ ، فقال : لو خرجتَ من جِلدِكَ لم أعرفْكَ" (١٦) .

ممَّا له صلة بأسلوب السخرية عند الجاحظ يقول أحد الباحثين حوله ، مشيراً إلى أنَّ السخرية كانت إحدى مزايا الجاحظ في كثير من كتاباته ، ولعلَّ هذا أنْ يعطينا صورة حقيقية لفكرة الإسقاط التي – قد يكون ضمَّنها – معظم إبداعاته ، وبخاصة على الصعيدين النفسي والاجتماعي ، يقول الباحث في هذا الصدد :

" إنَّ النوادر في البخلاء تكثُرُ ، بل إنْ كلَّ الكتاب نوادر ، إنْ صحَّ هذا التعبير ، وهو يعرض فيه كلَّ شخصيات المجتمع الفذَّة " (١٧) .

وفي الإطار نفسه يقول آخر :

" وهو لم يُجْهِدْ نفسه ؛ إذ صوَّر البخلاء في كتابه هذا ؛ لأنه لم يبعثهم من بطون التاريخ ، وقديم الأخبار ، وعتيق الأسفار ، بل جاء بهم من بيئته هو ، واستمدَّهم من خُلصَائه وخُلطائه ذوي الظرف والدعابة " (١٨) .

في حين يتحدَّث باحث آخر عن مدى إتقان الجاحظ في رسم ملامح شخصيات البخلاء في كتابه ، وإلى أيِّ حدٍّ نجح في إحداث التفاعل النفسي والاجتماعي مع تلك الشخصيات على كره بخلها وسلوكها الاجتماعي في ظلّه. يقول الباحث بهذا الصدد :

" وقد أضفى الجاحظ على شخصياته خِفَّة الظلّ ، وكثيراً من عِلمِه ؛ ممَّا جعلها محبوبة عند الناس " (١٩) .

وضمن هذا الإطار يتحدث المسعودي في مروج الذهب عن سخريته وخفَّة ظلّه ودعاباته فيقول مع ملاحظة تنويهه بانحراف الجاحظ ، قاصداً بذلك محاربته للشعوبية ، وكان المسعودي شعوبياً :

" كُتُبُ الجاحظ مع انحرافه المشهور ، تجلو صدأ الأذهان ، وتكشف واضح البرهان ؛ لأنّه نظمها أحسن نظم ، ورصفها أحسن رصف ، وكساها من كلامه أجزل لفظ ، وكان إذا تخوَّف ملل القارئ وسآمة السامع خرج من جَدٍ إلى هزل ، ومن حكمة بليغة إلى نادرة ظريفة " (٢٠) .

ويمكن أن نحصر فكرة الإسقاط النفسي الاجتماعي ضمن محورين اثنين رئيسين، أوّلهما ما يتّصل بواقعه الذاتي ؛ فهو عامل نفسي ذاتي خاص في إطار هذا الإسقاط ، وثانيهما هو ما يتعلّق بواقع الحياة من حوله ؛ فهو – إذن – عامل مجتمعي عام . على صعيد العامل الأوّل ؛ أشرنا إلى أنّه ذات صلة بخِلقته وسماته وصفاته بشكل عام ، ومواجهته لسخرية الآخرين منه ، بسخرية أكثر مرارة من واقعهم وحياتهم ، وبخل كثير منهم ، وكأنّه يقوم بعملية تعرية لذوات شخصيات من حوله ، بهدف إثبات الوجود ، وليس بهدف التصادم

المجرَّد – فحسب – وخلاصة القول في هذا الشأن هو أن الجاحظ أراد التأكيد على أنَّ جوهر الإنسان الفرد هو محكُّ الحكم على شخصيته ، فهو الذي يختزن قدرات الشخص وإمكاناته في الإبداع والخلق الفني والثقافي ، وليس الشكل الخارجي . ولعلَّه بتنوُّع الثقافات في كتاباته ، وبخاصة في كتابه البخلاء، أنْ يكون قد حقَّق كثيراً من مستهدفاته النفسية والاجتماعية التي استخلصنا إسقاطاته المعنية من خلالها ، والتي قرأنا في باطنها تفوُّقه الحقيقي على منافسيه ممَّن عايشهم ، ومنافسيه من اللاحقين أو السابقين عليه ، وهذا بُعْدٌ مهم من أبعاد فكرة الإسقاط المشار إليها من قبل .

الإسقاط السياسي

لعلَّ من المعروف أنَّ العصر العبَّاسي هو من العصور التي زخرت بخليط عجيب من الأجناس ، وبمزيج يبعث على الدهشة والغرابة – في آنٍ معاً – فيما يتعلَّق بالثقافات التي ظهرت في تلك الحقبة ، وكان لها – من غير شكٍّ – كبير أثر في بنية المجتمع والإنسان على حدٍّ سواء ، سواء فيما يتَّصل بثقافة المجتمع ومفاهيمه وتوجُّهاته على صُعُد الحياة بكاملها ، أو فيما له علاقة بحياة الناس وقناعاتهم وقيمهم ، والمفاهيم المطروحة في إطار همومهم اليومية .

ولمَّا كانت البنية السياسية المستقرَّة لأيَّة أمة أو شعب هي المؤشِّر على استقرار هذه الأمة وتوازنها وأمنها وأمانها ، كان ذلك بوابة الدخول لعالم الإبداع الفكري والثقافي على تعدُّد أشكاله ومناحيه ، ومن ثمَّ فتح بوابات حرية التعبير والحوار والتفاعل مع الآخر ، والحال يكون على نقيضه في حال اهتزت البنية السياسية في أمَّة أو شعب ، أو اكتنف حياة الإنسان فيه حيرة سياسية ، يفقد معها هذا الإنسان قدرته على المشاركة السياسية أو إبداء الرأي أو حتى المشاركة في حوارات المشورة والنقاش الفاعل من أجل إحداث تنمية أو تطوير للواقع والحياة والإنسان . وقد يكون الأمر على نقيض ذلك ، فقد

يبرز الإبداع بصورة رائعة ومتقدّمة وواعية في ظلّ واقع القهر والظلم وفقدان الإنسان حريته وضياع هويته ، وإنْ بقي هذا استثناءً للقاعدة .

إنَّ المجتمع العبَّاسي كان يمثّل نموذجاً لصراعات سياسية ومن ثمَّ فكرية وثقافية شديدة ، حيث اختلطت الأجناس المكوِّنة لهذا المجتمع ، بثقافات متباينة ورؤى حياتية ، وقيم ، ومفاهيم وعادات وتقاليد اجتماعية مغايرة – كذلك – أضف إلى هذا ظهور فئات وفرق متعددة ، خلقت جوّاً ذا بعدين أساسيين ، الأوّل منهما بُعْد مهم من حيث تنشيط الواقع الحياتي وتحريك الساكن فيه ، انعكست نتائجه بشكل إيجابي من خلال إفرازات ثقافية وفكرية لها أهميتها في مخزون الثقافة العربية – من غير شك – وأمَّا البعد الثاني ؛ فقد كان في ذلك التوتر والصخب الحياتي الشرس الذي أحدثته المجادلات والمعارك والصراعات الساخنة على ساحات الحياة بعامة ، وبخاصة على الساحة السياسية ، بشكل خاص ، سواء أكان بوجهها المعلن في المناحرات التي سجّلتها كتب التاريخ الموثّقة لتلك الحقبة ، أو كان خفياً في بعض أوجهه ، وهذا ما نحاول تناوله هنا تحت مظلّة فكرة الإسقاط السياسي عند الجاحظ .

ممَّا يجد ذكره في هذا المقام هو أنَّ الجاحظ كان معتزلياً – كما هو معروف – وكان في هذا تلميذاً للعلاّف والنَّظّام (٢١) ، وقد أكسبه هذا قدرة على الحوار والمجادلة والمناظرة ، وقد أشار إلى هذا الجانب الدكتور شوقي ضيف ، في حديثه عن تكوين الجاحظ فكرياً ، بقوله : " وكان لا يُبَارى في المناظرة وإفحام الخصوم بالبراهين والأدلّة القاطعة " (٢٢) ، كما أنَّ الجاحظ نفسه قد نوّه بقيمة الاعتزال في تكوينه الثقافي والفكري ، إذ يقول بهذا الصدد :

" ولولا مكان المتكلّمين لهلكت العوامُّ من جميع الأمم ، ولولا مكان المعتزلة لهلكت العوامُّ من جميع النّحَل " (٢٣) .

بدأت صلة الجاحظ بالواقع السياسي في تلك الآونة من خلال علاقته بالمأمون ، فقد روت سيرة حياته على هذا الصعيد ، أنه كسب دالة عند المأمون ، وحظوة كبيرة ، حتى ذكرت بعض المصادر أنّ الخليفة كان بصدد توليته ديوان الرسائل في عهده ، وإنْ كان قد أصبح آنذاك كاتباً رسمياً للدولة العباسية في زمن المأمون. في هذا الشأن يشير باحث إلى بدء تلك العلاقة ، على صعيدها الثقافي والسياسي معاً ، بقوله :

" حتى إذا شُغِل المأمون بعقيدة الإمامة ومستحقيها من العباسيين أو الشيعة بعد رجوعه من مَرْو إلى بغداد أشار عليه ثُمَامةُ ابن أشرس – المعتزلي أيضاً – بأنْ يطلب إلى الجاحظ الكتابة في هذا الموضوع ، وكتب الجاحظ وأعجب المأمون إعجاباً لا حدَّ له بما كَتَبَ " (٢٤) .

وفي ظلّ حياة الجاحظ مع الحكام والخلفاء والوزراء فيما بعد ، كان أقرب إلى تفهُّم كثير من جوانب الحياة السياسية وتلمُّس بعض ما يدور في أروقة الحكّام والساسة بشكل دقيق ، ممّا ساعده على تكوين رؤية دقيقة وشاملة عن واقع تلك الحياة بتفصيلاتها الدقيقة . فقد توطدت علاقاته بوزير الخليفة المعتصم الكاتب والشاعر المعروف ابن الزَّيّات ، وكذلك الفتح بن خاقان وزير الخليفة المتوكّل الذي شغف به ، وجالسه ، وطلب منه أن يكتب له رسالة يردُّ بها على النصارى ، وكانت تلك العلاقات ، على أهميتها الثقافية والفكرية والاجتماعية ، هي ذات أهمية كبرى – حسبما أرى – في تكوين الجاحظ سياسياً بالمقام الأوّل .

إنّ هذا التكوين السياسي ، ومن ثمَّ الحياتي العام للجاحظ ، هو ما أفرز كتابات ذات خصوصية ، تضمّنت كثيراً من الإسقاطات التي ننوِّه بها في مقامنا هذا ، فمن يطالع كتبه ورسائله ؛ يجد – من غير شكٍّ – وثائق حياتية مقروءة بيسر وسهولة ، فهو لم يترك جانباً من الحياة ، أو نماذج من البشر ممّن عايشهم أو سمع عنهم ، إلا وضمّن كتاباته نُتَفاً من حيواتهم أو طبائعهم أو

أفكارهم أو ميولهم، ولعلّ ذلك ما دفع بباحثين كُثر لأنْ يقفوا على إبداعاته الأدبية والفكرية ويحلّلوا مضامينها من هذا المنظور الشمولي الموسوعي .

يقول أحد الدارسين لحياته وأدبه في هذا الصدد :

" وبذلك ينفرد عن أدباء عصره إذ جعل أدبه أدباً واقعياً يصوّر مجتمعه وكلّ ما فيه من أخلاق وعادات تتّصل بالرجال أو بالنساء والقيان وكيدهن . ودائماً تلقاك طوابعه العقلية من القدرة على الجدل واستنباط البراهين والأدلّة ودقائق المعاني والأفكار ، خائضاً بك في أعمق المباحث الكلامية " (٢٥) .

وبرغم أنّ الكتاب في مجمله هو قصص وحكايات عن البخل والبخلاء ، في ظاهره ، إلا أنّه يحوي إسقاطات متعددة ، منها ما هو اجتماعي ، ومنها ما هو ذو طبيعة سياسية ؛ ذلك لأنّ الجاحظ استهدف فضح كثير من ملامح عادة البخل عند أهل مرو والبصرة وغيرهما ، وبخاصة عند العناصر الفارسية ، التي كانت تتقوّل على العرب والعروبة ، فكان الجاحظ ممّن تصدُّوا لفكر هؤلاء الذين تحرّكوا تحت مظلّة ما كان يُعْرَف بالشعوبية ، وهي التي كانت تعني التحيُّز للعنصر الفارسي ، تمجّدُه وترفع من شأنه على حساب العنصر العربي ، فهي حركة تؤمن بأنّ العنصر الفارسي هو صاحب الحضارة والثقافة الراقية والمجد ، في حين لا يمثّل العنصر العربي – في نظرهم – سوى نقيض ذلك .

إذن لقد كان هناك صراعٌ خفيٌّ في المجتمع بين مفهومي العروبة والشعوبية ، وكان الجاحظ يدرك أبعاده وتداعياته ، فجاءت بعض كتاباته ردّاً على فكر الشعوبية ، وبخاصة كتابه البخلاء ، على الرغم ممّا احتواه الكتاب من قصص عن بخل بعض العناصر العربية - أيضاً - كحديثه عن بخل بعض الخلفاء الأمويين والكِندي والأصمعي وغيرهم .

في إطار تناول هذا البعد المهم في كتاب البخلاء ، والمتعلّق بدلالات سياسية محدّدة تتصل بالصراع الخفيّ المشار إليه مسبقاً ، يقول أحد الباحثين :

" وشاء أنْ يبيّن بأسلوبه التهكّمي اللّبق ، حقارة البخلاء ، وأكثرهم من غير العرب ؛ ليُعظّم شأن هؤلاء من طريق المقارنة بين النقيضين ؛ إذ الضدُّ يُظهرُ حسنَه الضدُّ ، كما يقول الشاعر العربي القديم ؛ ففي حملته على الشعوبية كان لا بدَّ له أنْ يمتدح جودَ العرب ، ويُظهر بخل الموالي ، وهل ثمَّة إهانة ، في نظر العربي ، أقبحُ من البخل " .

ثمَّ يردف في جزء لاحقٍ قوله ، مشيراً إلى المستهدف العام من الكتاب ، فيقول :

" ثمَّ أيّاً كان غرض الجاحظ في تأليفه فإنّه ضمّنه معْطيات الحاضرة العبّاسية المفعمة بالتناقض في مصادرها ومنطلقاتها " (٢٦) .

بل إنَّ باحثاً آخر جعل كتاب البخلاء – بجملته – محاولة لتحقيق هذا الهدف بشكلٍ محدَّد ، إذ يقول :

" إنَّ الذي استدعى الجاحظ لكتابة كتاب البخلاء هو حقدُهُ الشخصي عليهم من جهة – يقصد الموالي – وحملته على الشعوبية من جهة أخرى " (٢٧) .

إنَّ القصص والحكايات والنوادر التي يرويها الجاحظ عن بخلاء مرو والبصرة، في جانب ، وما يرويه تفصيلاً دقيقاً عن أطعمة العرب ، وشرحه لما كانوا يقدّمونه من أنواع الطعام وأطايب المأكولات وأصنافها المختلفة ، في جانب آخر ، إنّما يمثّل في مضمونه الخفي ردّاً قاسياً وواقعياً على ما كان الشعوبيون يرمون به أبناء العرب آنذاك . وإذا كان الرد الجاحظي قد جاء محصوراً في جانب محدَّد ، قد يبدو بسيطاً أو غير ذي فاعلية لتحقيق مآرب الإنسان العربي آنذاك ؛ فإنَّ الأمر – حسبما أرى - على نقيض ذلك ، فالكرم والبخل يمثّلان وجهين خطيرين تتصارع الرؤى والآراء حول تعزيز جانب

دون آخر في شخصيات الأفراد والأمم من منطلقات المدح أو الذمّ ، ولسنا بعيدين عن أشعار الشعراء أو حِكَمِهم وخطبهم في عصور الإبداع العربي المختلفة ، التي يعزّز فيها العربيُّ شيمة الكرم ويرتقي بالشخصية العربية وقيمها ومآثرها الإنسانية من خلاله .

لقد قدّم الجاحظ هذا النموذج في الفخر والتسامي بالإنسان العربي في كتابه البخلاء ، تعزيزاً لرسالة فحواها أنّ هذا الإنسان هو جدير بالمكانة والرقيّ والحضارة والوعي الإنساني الشمولي وبالثقة المدركة لمتطلّبات الواقع المعيش وبناء مستقبل أكثر ألقاً ، ليناقض بهذا ما كان يسعى الشعوبيون لتأكيده من قصور الإنسان العربي وعجزه ، فكرياً وثقافياً وحضارياً ، ممّا يعرقل تساميه وحصوله على مكانة تحت شمس الحضارة الآنية أو المستقبلية ، أو حتى عجزه – فيما كانوا يذهبون إليه – من الحصول على مكانة مرموقة اجتماعياً أو حتى الحصول على مناصب أو وظائف عليا في الدولة أو غير ذلك .

إنّ تعزيز العروبة في ثنايا كتاب البخلاء هو الفكرة السياسية المستهدفة من مفهوم الإسقاط السياسي الذي نعنيه هنا ، وقد دعّم الجاحظ فكرته هذه بالشواهد من مأثور الشعر العربي والنثر وفوق هذا وقبله من شواهد قرآنية – أيضاً - بشكل ملحوظ ، ونقف فيما يلي على بعض ممّا رواه بهذا الشأن ، ذلك كلّه في قالب من خفّة ظلّ وروح صافية ، ودعابة خفيفة رائقة ، وسخرية خفيّة ، تُوصل الرسالة المستهدفة من أقصر الطرق عبارةً ، وأعمق مضمونها دلالةً .

في جزء بعنوان " قصّة أبي جعفر الطرسوسي " يقول بإيجاز موح :

" ولم أرَ مثل أبي جعفر الطرسوسي : زار قوماً فأكرموه وطيّبوه ، وجعلوا في شاربه وسَبَلَتِهِ (٢٨) غالية ، فحكّته شفته العليا ، فأدخل إصبعَه من باطن الشّفةِ ، مخافة أنْ تأخذَ إصبعُه من الغاليةِ (٢٩) شيئاً إذا حَكّهَا من فوق " (٣٠).

وفي جزء عن أبي الشمقمق شاعر الكُدْية الساخر ، يقول الجاحظ :

" وكان أبو الشمقمق يعيب في طعام جعفر بن أبي زُهير ، وكان له ضيفان في ضيافة جعفر . وهو مع ذلك يقول :

رأيتُ الخُبْزَ عزَّ لديكَ حتى حسبْتُ الخبزَ في جوِّ السَّحَابِ
وما روَّحَتْنا لِتَذبَّ عنَّا ولكنْ خِفْتَ مَرْزِئةَ الذُّبَابِ

وقيل للجمَّاز : ما رأيناكَ في دِهليزِ فلان ، وبين يديكَ قصْعَةٌ وأنتَ تأكلُ ، فمن أيِّ شيءٍ كانت القصعةُ ، وأيُّ شيءٍ كانَ فيها ؟ قالَ : قيءُ كلبٍ ، في قِحْفِ خِنْزيرٍ .

وقيل لرجلٍ من العرب : قد نزلتَ بجميع القبائل ، فكيفَ رأيتَ خُزَاعة ؟ قال : جوعٌ وأحاديثُ " (٣١) .

خلاصة ورؤية ذاتية

في خاتمة بحثي يمكن أن أقف على بعض النقاط ذات الصلة المباشرة بمفهوم الإسقاط ، بوجهيه النفسي والاجتماعي ، في جانب ، والسياسي في جانب آخر ، وهي تتعلّق بمدى نجاح الجاحظ في إيصال الرسالة الدلالية التي أراد إيصالها للمتلقّي عبر قناة الإسقاط المشار إليها مسبقاً . ولعلَّ من الصواب طرح تساؤل مهم ومباشر في هذا السياق عن مدى مصداقية الجاحظ في طرحه لمعلوماته التي تضمَّنها الكتاب ، ذلك جانب ، ومدى نجاحه في تحقيق المستهدف من فكرة الإسقاط المنوَّه بها من قبل ، وذلك جانب آخر .

من الجدير ذكرُهُ أنَّ الجاحظ نوَّع من مصادر معلوماته ، وجاء الكتاب بذلك زاخراً بكثير من المعلومات والأخبار والقصص والحكايات المتعدّدة ، وقد التزم الجاحظ الدقّة فيما رواه في كتابه ، من خلال النقل والتفصيل والطرح في آنٍ واحد. في هذا الصدد يقول أحد الباحثين :

" ويبدو للباحث أنّ الجاحظ كان أكثر صدقاً مع واقعه ، ومع مجتمعه ، ومع التاريخ ، فدوّن لنا المصادر التي اعتمد عليها ، ولم يتركها لاجتهاد الباحثين " (٣٢).

وقد نوّه الجاحظ نفسه بمنهجه حول هذا الجانب – تحديداً – إذ يقول :

" وهذه ملتقطات أحاديث أصحابنا وأحاديثنا وما رأينا بعيوننا ، فأمّا أحاديث الأصمعي وأبي عبيدة وأبي الحسن ؛ فإنّي لم أجدْ فيها ما يصلح لهذا الموضع إلا ما قد كَتَبْتُهُ في هذا الكتابِ ، وهي بضعة عشر حديثاً " (٣٣) .

في جانب آخر يمكننا أن نؤكّد على نجاح الجاحظ إلى حدٍّ بعيد في إيصال رسالته ذات البعد النفسي والاجتماعي والسياسي إلى المتلقّي بطريقة سهلة ميسورة الإدراك ، وبلغة أكثر ميلاً إلى البساطة والسهولة من غير بعد عن عمق التعبير وفصاحته ، وإن كان ذلك منقولاً بخفّة ظلّه ودعاباته الرقيقة ، ولعلّ ميل الجاحظ لنقل مضامين رسائله الفكرية والاجتماعية على واقع الحياة والناس ، إنّما شكّل هذا معيار نجاحه الأوّل المشار إليه ، وقد تنبّه باحثون كُثُرٌ إلى تحقيق رسالة الجاحظ لأهدافها من منطلق مصداقيته ودقّته التي اعتمد فيها على واقع الحياة من حوله بالدرجة الأولى . حول هذا الجانب يقول د. شوقي ضيف :

" كان الجاحظ يريد أنْ يجعل الأدب صورة من الواقع ، وهو لذلك لا يستعين على كتابة بخلائه بالتاريخ أو ذاكرة الماضي ، إنّما يستعين بمفكّرة الحاضر ، والعصر الذي يعيش فيه ، وقد عرف كيف ينقله إلينا بجميع طبقاته وأفراده وملامحهم وخصائصهم النفسية " (٣٤) .

كما تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ توفيق الجاحظ في إيصال رسالته بهذا الشكل المبدع كان عائداً في بعض أسبابه إلى عنصر السخرية ، الذي

تحدثنا عنه مسبقاً ، وقد استحوذ هذا العنصر وإجادة الجاحظ فيه على انتباه كثير من النقاد والباحثين واهتمامهم . يقول أحدهم بهذا الصدد :

" لو قُيِّدَ لهنري برجسون أو لهربرت سبنسر أو دوجا أو شابيرو – وهم كتّاب هزليات وكوميديا روائيون ومسرحيون عالميون - ممَّن دَرَسوا الفكاهة والضحك قراءة كتاب " البخلاء " لوجدنا كتاباتهم عن الضحكِ أو المُضْحِكِ تزخر باستشهادات منه " (٣٥) .

ولم تكن السخرية بعيدة عن دقّة الطرح وشمولية النظرة ، واتّساع رقعة المعرفة والتصوير المفصّل الدقيق لخفايا النفس البشرية ، تلك التي برع في نقلها الجاحظ بإتقان ، عبر قنوات قدرته على التناول المنطقي والمتوازن بين المعلومة والشخصية والفكرة المراد – ضمناً – نقلها وإيصالها للمتلقّي ضمن إطار فكرة الإسقاط ذاتها ؛ سواء على الصعيد النفسي أو السياسي – على حدٍّ سواء . فيما له صلة بهذا الجانب يقول أحد الباحثين :

" ما أشبه قول ديكارت : لا تُصدِّقْ إلا ما كان واضحاً ، يقول الجاحظ : لا تجعل الشيء الجائزَ كالشيء الذي تثبته الأدلّة " (٣٦) .

وهكذا كان الجاحظ أكثر استناداً لأدلة ما يطرحه ، والبرهنة على المعلومة، وتوثيق كلّ حكاية ، ورصد معالم كلّ شخصية بصدق تصوير وأمانة طرح ، حتى بدت الرسالة الكامنة في إسقاطاته أقرب إلى إدراك المتلقّي وفهمه .

الهوامش

١- الجاحظ معلّم العقل والأدب . شفيق جبري . القاهرة . ط١ ١٩٣٢م . ص١٧ . تجليات الإبداع الأدبي . د. محمود علي عبد المعطي . دار النشر الدولي . الرياض . ط١ ٢٠٠٧م ص٢٨٩ .

٢- الجاحظ ، حياته وآثاره . د. طه الحاجري . دار المعارف . القاهرة . ط٢ ١٩٦٩م . ص١٧٦ .

٣- أبو عثمان الجاحظ . د. محمد عبد المنعم خفاجي . دار الكتاب اللبناني . بيروت . ص١١ - ص١٢.

٤- مروج الذهب ومعادن الجوهر . المسعودي . الدار الأفريقية ط٢ ١٩٩٠م . ج٢ ص٥٦٩ .

٥- الخالدون العرب . قدري حافظ طوقان . دار العلم للملايين . بيروت . ط١ ١٩٥٤م . ص٤٨ .

٦- العصر العبّاسي الثاني . د. شوقي ضيف . دار المعارف . القاهرة . ط١٣ ٢٠٠٤م . ص٦١٠ .

٧- تجليات الإبداع الأدبي . د. محمود علي عبد المعطي . مرجع سابق . ص٢٩٤ .

٨- العصر العبّاسي الثاني . د. شوقي ضيف . مرجع سابق . ص٥٩٣ .

٩- تجليات الإبداع الأدبي . د. محمود علي عبد المعطي . مرجع سابق . ص٢٩٦ .

١٠- دراسات في الأدب العربي . د. كاظم حطيط . دار الكتاب اللبناني ط١ ١٩٧٧م . ص٥٦ و ص٥٧.

١١- البخلاء . الجاحظ . تحقيق أحمد العوامري وعلي الجارم . مطبعة دار الكتب المصرية ط١ ١٩٣٩م. ج١ . ص١٧ وص١٨ .

١٢- البخلاء . الجاحظ . الشركة الجزائرية اللبنانية . الجزائر . ط١ ٢٠٠٦م . ص٨ .

١٣- المرجع السابق . ص٩ .

١٤- البخلاء . الجاحظ . تحقيق أحمد العوامري وعلي الجارم . مرجع سابق . ج١ . ص٤٦ .

١٥- صورة بخيل الجاحظ الفنية . أحمد بن محمد بن إمبيريك . الدار التونسية للنشر . ط١ ١٩٨٥م . ص١٧٨ .

١٦- البخلاء . الجاحظ . الشركة الجزائرية اللبنانية . الجزائر . مرجع سابق . ص٣٠ .

١٧- العصر العبَّاسي الثاني . د. شوقي ضيف . مرجع سابق . ص٦٠٨ .

١٨- البخلاء . الجاحظ . تحقيق أحمد العوامري وعلي الجارم . مرجع سابق . ج١ ص٥ .

١٩- تجلّيات الإبداع الأدبي . د. محمود علي عبد المعطي . مرجع سابق . ص٣١٢ .

٢٠- مروج الذهب . المسعودي . مرجع سابق . ج٤ ص١٠٩ .

٢١- معجم الأدباء . ياقوت الحموي . ج١٦ ار صادر . بيروت . ص٧٥ .

٢٢- العصر العبَّاسي الثاني . د. شوقي ضيف . مرجع سابق . ص٥٨٩ .

٢٣- الحيوان . الجاحظ . تحقيق عبد السلام محمد هارون . دار إحياء التراث العربي . بيروت. ج٤ ص٢٠٦.

٢٤- العصر العبَّاسي الثاني . د. شوقي ضيف . مرجع سابق . ص٥٩٠ . نقلاً عن البيان والتبيين . الجاحظ. تحقيق عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي . القاهرة . ط٥ ١٩٨٥م . ج٣ ص٢٢٣ .

٢٥- المرجع السابق . ص٥٩٦ .

٢٦- تجلّيات الإبداع الأدبي . د. محمود علي عبد المعطي . مرجع سابق . ص٢٩٨ .

٢٧- الجاحظ ومجتمع عصره . جميل جبر . المطبعة الكاثوليكية . بيروت ط١ ١٩٥٨م . ص٣١ .

٢٨- السبلة : مقدم اللحية .

٢٩- الغالية : أخلاطٌ من الطيب .

٣٠- أي : مَنْ خَلَقَ الله .

٣١- البخلاء . الجاحظ . الشركة الجزائرية اللبنانية . مرجع سابق . ص٩٤ .

٣٢- تجلّيات الإبداع الأدبي . د. محمود علي عبد المعطي . مرجع سابق . ص٣١٠ .

٣٣- البخلاء . الجاحظ . تحقيق أحمد العوامري وعلي الجارم . مرجع سابق. ج٢ ص٨٢ .

٣٤- الفنُّ ومذاهبه في النثر العربي . د. شوقي ضيف . دار المعارف . القاهرة . ط١٠ . ص١٦٣ .

٣٥- مع بخلاء الجاحظ . فاروق سعد . دار الآفاق الجديدة . بيروت . ط٤ ١٩٨٣م . ص٩٧.

٣٦- الجاحظ معلّم العقل والأدب . شفيق جبري . القاهرة . ط١ ١٩٣٢م . ص١٧ .



إدوارد سعيد والنقد الثقافي المرجعية والخطاب

د. مشري بن خليفة (*)

إن الدراسات الثقافية ارتبطت بالتحولات المعرفية والمنهجية التي شهدتها أوروبا في نهاية السبعينيات ، ويمكن تأصيلها إلى ما قبل ذلك ، إذا أخذنا في الاعتبار تأثير ميشيل فوكو، حيث بدأ النقد الثقافي يكرس نفسه، بوصفه نشاطا فكريا يتخذ من الثقافة بأبعادها وشموليتها موضوعا لمجال بحثه وتفكيره، ومن ثم يحدد مواقف إزاء تطوراتها وسماتها .

لقد اهتمت الدراسات الثقافية " بجملة من القضايا البارزة مثل : ثقافة العلوم، وتشمل التكنولوجيا والمجتمع ، والرواية التكنولوجية والخيال العلمي ، والثقافة الجماهيرية، والأنثروبولوجيا النقدية الرمزية المقارنة ، والتاريخانية الجديدة ، وخطاب ما بعد الاستعمار ، ونظرية التعددية الثقافية والدراسات النسوية والجنسوية ، وثقافة العولمة.."[1]

ونستطيع القول انطلاقا من هذا المجال المعرفي والممارسة المفاهيمية ، إن الدراسات الثقافية تهدف بالأساس إلى تفكيك البنى التي تسهم في تحديد العلاقة بين السلطة والممارسات الثقافية الناتجة عنها. وهي من جانب آخر ليست

(*) كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة قاصدي مرباح ورقلة - الجزائر .

مجرد دراسة للثقافة، وإنما فهم جوهري لآليات التأثر والتأثير في أشكالها المختلفة المتعددة والمركبة أحيانا. وقد تلجأ إجرائيا إلى تحليل السياق الاجتماعي والسياسي، ذلك أنها " ليست نظاما ، وإنما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقلية مستمرة ومختلفة تنصب على مسائل عديدة، وتتألف من أوضاع سياسية ، وأطر نظرية مختلفة ومتعددة .." [٢]

لا شك أن التغيرات الحديثة في الثقافة الغربية ، أخذت تكرس النقد الثقافي، وتكسبه سمات محددة على المستويين المعرفي والمنهجي ، لتجعله يتميز عن غيره من أنواع النقد السائدة في نهاية القرن العشرين .

إن النقد الثقافي أصبح يقوم بدور مفقود في ميادين البحث المعاصرة ، إذ أنه لا يتناول الفن والأدب وحسب، وإنما يدرس " دور الثقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية بوصفه دورا يتنامى في أهميته، ليس لما يكشف عنه من الجوانب السياسية والاجتماعية فقط ، بل لأنه يشكل كذلك النظم و الأنساق والقيم والرموز ويصوغ وعينا بها، ومن هنا تتبدى علاقة النقد الثقافي بالإنثروبولوجية الرمزية المقارنة.."[٣]

وعليه يحدد ريتشارد هوغارت أهم المصادر النظرية للنقد الثقافي ، محددا إياها بثلاثة مصادر:

١- تاريخية .

٢- فلسفية .

٣-أدبية ونقدية[٤]

ويمكن القول أن النقد الثقافي ضمن هذه المصادر ينطلق من موقع الاختلاف ، وتمجيد الخطاب المعارض، ويحتفي بالهامشي .

ينطلق النقد الثقافي من مبدأ التعددية الثقافية ، وفي نفس الوقت ، يضرب المركزية الثقافية المهيمنة في العمق ، وهذا الوعي النقدي " أسهم في فتح مجالات الخطاب النقدي وتنويعه، وجعله مزدوجا ، إذ يمارس القراءة والتحليل والنقد على مستويين معا وفي آن واحد .."[٥] فهو يقوم من جهة على نقد المؤسسة ودورها الثقافي والعلمي في إنتاج الخطاب وقراءته ومن جهة أخرى على تكسير مركزية النص الذي كانت تطرحه الدراسات الشكلانية والبنوية . ومن ثم بدأ يطرح نوع آخر من النصوص، وبهذا توسع مفهوم النص ، فأصبح يحتوي أنواعا وأجناسا لم تكن مدروسة من قبل النقد الأدبي، "خاصة الوسائط الجماهيرية (،،،) والثقافة البصرية الجديدة .." [٦]

وهكذا تحول النص في هذا الخطاب النقدي ، من صفة الواحدية إلى التعددية ، وأصبح وثيقة " تعكس القيم الأيديولوجية والسياسية السائدة من ناحية، وتتخذ نقطة انطلاق لإعادة تصور تلك القيم، وإعادة بنائها في ظل صراع طبقي ثقافي لا يتوقف من ناحية أخرى .."[٧]

وهكذا يتحول النص / النصوص إلى علامة ثقافية هي جزء من سياق ثقافي وسياسي أنتجها، وغاية النقد الثقافي هو الكشف عن الأنظمة الذاتية لهذه العلامة، في إطار مناهج التحليل المعرفية، وتأويل النصوص، والخلفية التاريخية، والموقف الثقافي، والتحليل المؤسساتي ويعني أيضا أن نضع النص "داخل سياقه السياسي من ناحية ، داخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى .." [٨]

وتأتي أهمية ووظيفة النقد الثقافي ، من كونه يركز " على أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو"[٩] ، والكشف عن العنصر النسقي الذي يمثل عنصرا مبدئيا في آليات النقد الثقافي .

١- مرجعية إدوارد سعيد:

ينطلق إدوارد سعيد من مقولة شهيرة لفكتور هوجو " الإنسان الذي يرى وطنه أثيرا على نفسه هو إنسان غفل، طري العود، أما الإنسان الذي ينظر إلى أية تربة ، وكأنها تربة وطنه ، فهو إنسان قوي ، أما الإنسان الكامل ، فهو ذلك الإنسان الذي يرى العالم بأسره غريبا عليه ..." (١٠)

ليعيد النظر في فكرة المكان، ويطرح فكرة جديدة هي "المنفى" فهو يرى أن تلك الهجرات البشرية الضخمة التي "ارتبطت بالحرب ، والكولونيالية وإزالة الكولونيالية ، والتطور الاقتصادي والسياسي ، وتلك الحوادث المدمرة مثل المجاعة، والتطهير العرقي ، ومكائد القوى العظمى "(١١). كان لها الأثر الكبير على المكان بحيث أن التغيرات راحت تعتري المحيط ، والإنتاج الثقافي، مما أدى إلى تغير في العلاقة بين المكان والمقيمين فيه، ومن ثم "كان على المنفيين، والمهاجرين، واللاجئين، والمغتربين، المجتثين من أوطانهم أن يعملوا في محيط جديد ، حيث يشكل الإبداع فضلا عن الحزن الذي يمكن تبنيه فيما يعملونه واحدة من التجارب التي لا تزال تنتظر مؤرخيها .."(١٢)

فبهذا الوعي النقدي بالمنفى ، وبالواقع الذي أنتج هذه التجارب المؤلمة ، يؤكد سعيد على أن أعماله أدت إلى ضرورة القيام بمراجعة عظيمة في النقاش الثقافي وذلك "بانتقاد المركزية الأوروبية، ذلك الانتقاد الذي مكن القراء والنقاد من رؤية البؤس النسبي الذي تنطوي عليه سياسات الهوية ، والسخف الذي ينطوي علية إثبات نقاء الجوهر الأساسي .. " (١٣)

يرى سعيد أن الثقافات مكونة " من خطابات مختلفة ، ومتغايرة العناصر ، بل ومتناقضة ، فلا تعود هي ذاتها بمعنى ما إلا بمقدار ما تكون ليست ذاتها.."(١٤)

إن المنفى من وجهة نظر سعيد، ليس مجرد حالة جغرافية أو مكانية ، وإنما هو محنة يتأتى عنها " ضرب من الإلحاح، كي لا نقول ضروب من تقلقل الرؤية أو تردد القول يجعل استخدام اللغة شيئا أشد تشويقا وأكثر آنية مما لو كان الأمر بخلاف ذلك.."(١٥)

هناك تناقض في داخل سعيد، بين هويته العربية المتباعدة و ثقافته الغربية الأمريكية، ووضعه الناقد الرافض لتلك الثقافة المهينة ؛ لذا يقول سعيد " اخترت أن أستعيد هويتي العربية، ومن منظاري بوصفي عربيا بالاختيار، أعدت قراءة حياتي المبكرة.."(١٦)، إن دلالة هذا التحول على مستوى التصور والموقف، في حياة إدوارد سعيد، كان له الأثر الكبير، في إعادة بناء نفسه ، وترميم الهوية ، وذلك بطرح الأسئلة الجوهرية ، وتفكيك الخطاب الإمبريالي الغربي ، لذا يصرح سعيد في لحظة الوعي بالأصل الثقافي الذي كان منفيا ، " لم أعد الإنسان ذاته بعد العام ١٩٦٧ ، فقد دفعتني صدمة الحرب إلى نقطة البداية ، إلى الصراع على فلسطين"(١٧) ومن ثم اتخذ سعيد قراره بالعودة سياسيا إلى العالم العربي ، الذي أغفله خلال سنوات التعليم والنضج الطويلة، وبذلك رأى أن النظرية الأدبية نفسها لا يمكن أن تنفصل عن العلاقات السياسية في العالم الذي نشأت فيه . وكان نتيجة هذه العودة وهذا الوعي النقدي ، "الاستشراق ١٩٧٨" و"القضية الفلسطينية " ١٩٧٩ و " تغطية الإسلام" ١٩٨١.

إن هذا البناء للهوية يساعد على إدراك وفهم طبيعة طروحات إدوارد سعيد، وموقعه المتقدم في النظرية الأدبية و الثقافية ، حيث أن " أحوال حياته ونص هويته ، قد نسجت بصلابة وشكلت السياق المحدد لكل كتاباته" (١٨). إذ لا يمكن فهم إدوارد سعيد وموقعه، بعيدا عن المجتمع الأمريكي وآليات إنتاجه وتأثره أيضا بالدراسات الأوروبية، في مجال العلوم الإنسانية فهو مزيج من غرامشي وفوكو ولوكاتش وفرويد وماركس وأدورنو وفانون وغيرهم .

وعبر هذا التحديد المرجعي يرصد سعيد الدور الذي يلعبه مفهوم المركزية الثقافية، والتي يرى أنها سلاح أساسي للإمبريالية، على اعتبار أن الثقافة ترتبط بالنظام المهمين عبر الأجهزة الأيديولوجية للدولة، والتي تقوم بالدور الدعائي والإقناعي في المجتمع، مثلها مثل بقية الأجهزة الأخرى التي تستخدمها الدولة في بسط نفوذها.

ومن هنا تأتي أهمية أن ننظر إلى النص بوصفه حالة ثقافية، وليس قيمة بلاغية وجمالية فحسب، لذا يحدد سعيد طريقته في القراءة والتي تركز من جهة على الأعمال الفردية،" كنتاج عظيم للخيال الخلاق أو التأويلي "، ثم من جهة أخرى " كونها جزء من العلاقة بين الثقافة والإمبريالية .." [٢٠]

ومن أدوات هذا الطرح المنهجي الصارم ، تكمن أهمية تفكيك النص الكولونيالي من منظور الأقليات التابعة مثل : المرأة ، والسود ، ومثقفي العالم الثالث ، وهؤلاء المعذبون في الأرض على حدّ تعبير فرانز فانون .

إن الكشف عن دور النص في الصراع السياسي الثقافي، هو واحد من أهم منجزات إدوارد سعيد ، في قراءته للثنائيات المتضادة في علاقة الإمبريالية بالثقافة.

- خطاب سعيد النقدي الثقافي :

ينبني خطاب سعيد النقدي على رؤية وموقف واضحين، وهي أن النص ليس بريئا، فهو يخفي إيديولوجيات مناقضة لخصوصيته النصية الجمالية البلاغية ، ومن ثم فهو يرى أن : النصوص في النهاية ، أشياء مادية ، وليست مجرد فيض خالص يفيض عن نظرية من النظريات .."[٢١] .

ولهذا فهو يرفض أن نتعامل مع النص بوصفه بنية جامدة ، ومن المفيد أن ننظر إليه على أنه فعل متموضع في العالم ؛ أي أنه نتاج ثقافي ، وفعل ثقافي ، في علاقة مع السلطة التي أنتج ضمنها [٢٢] فهو يستخدم عبارة " التجربة

التاريخية " ليشير أن الكلمات ليست تقنية ولا باطنية ، وإنما تتجه إلى كل ما هو حي، وصراعي ومباشر، خاصة تجربة الانخلاع ، والمنفى والهجرة ، والإمبراطورية .

إن النصوص في نظر سعيد " دنيوية ، وهي أحداث إلى حد ما ، وهي فوق كل هذا وذاك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية ، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي إحتلت مكانها فيها وفسرتها حتى حين يبدو عليها التنكر لذلك كله .."(٢٣)

وقد ركز سعيد كل اهتمامه على كشف العلاقة القائمة بين (البنية والحدث)، وكذلك التضاد الحاصل بين السيطرة الإمبريالية بنظمها وأنساقها الثقافية ، والمقاومة الوطنية المعارضة لهذه السيطرة ، لذا يقرأ سعيد هذه الثنائيات المتضادة قراءة طباقية.

إن هذه القراءة تهدف خصوصا إلى إزالة " السلطة التشريعية المهيمنة للإمبريالية عن تلك النصوص... لأن الإمبريالية تعمل على أنها ذات حضور جامع للقوانين .." (٢٤) وعليه فإن عمل القراءة الطباقية من وجهة نظر سعيد، هي أن تأخذ في الحسبان كل الأبعاد لذلك التعدد الصوتي ، وأن لا تقف عند بعد واحد فقط ، و" أن تكشف ما الذي قد تخفيه القراءة الأحادية حول الدنيوية السياسية " (٢٥)

يرى إدوارد سعيد أن الأدب مهم في عالمنا المعاصر ، لأنه يحتوي قيم جمالية وتاريخية ومجتمعية ، لذا ينبغي على الناقد ، أن يضع كل هذا في اعتباره عند تعامله مع النصوص .

ومن هذا المنطلق يفرق سعيد بين مفهومي " النسب "و" الانتساب " فالنسب حسب رأيه هو كل ما يصف مكونات النص التقنية والجمالية ، أما الانتساب فهو ما يمنح النص مجال حركته ، أي مجموعة الظروف المحيطة

بـه، ومكانـة المؤلـف ، واللحظـة التاريخيـة التـي يـتم فيهـا اسـتعادة أو تنـاول النص.[٢٦]

إن التحول من النسب إلى الانتساب ، أدى بإدوارد سعيد ، أن يعلن موقفه الضدي لطرائق التحليل البنيوي ، وما بعد البنيوي، التي توغل في الشكلانية ، وتخفي (الحدث) وتستبعده عن القارئ ، لأن الحدث يتضمن إيديولوجيات .

ويبرر سعيد اختياره للنقد الثقافي المقارن ، منهجا له ، فهو ينتقد النظريات النقدية الشكلانية "إن أكثر ما يثير الحنق لدى الموضـة الرائجة من النظريـة الشـكلانية والتفكيكيـة، هـو لجاجتهـا فـي التركيـز علـى المسـائل اللغويـة والنصية"[٢٧] .

وانطلاقا من هذا الواقع النقدي يصنف سعيد الممارسة النقدية بأنها تتخذ أربعة أشكال رئيسة :

١- النقد العملي، الذي نجده في مراجعة الكتب وفي الصحافة الأدبية .

٢- التـاريخ الأدبـي الأكـاديمي ، الـذي يـدرس الأدب الكلاسـيكي ، والفيلولوجيا ، وتاريخ الحضارة .

٣- التقـويم والتأويـل مـن زاويـة أدبيـة ، علـى الـرغم مـن أن هـذا الشـكل بالأساس عمل أكاديمي، فإنـه علـى نقيض سلفيه ، فـالتقويم هو الشـيء الذي يعلمه ويمارسه أساتذة الأدب في الجامعة والمستفيدين منه هم كل تلك الملايين من الناس .

٤- النظرية الأدبية ، التي هي بمثابـة مضمار جديد نسبيا ، فهذه النظريـة بـرزت كميدان لافت للنظـر بالنسبة للبحث الأكـاديمي فـي الولايـات المتحدة ، فأناس مثل كوالتر بنيامين وجورج لوكاش مثلا قاما بعملهما النظري في باكورات سنوات القرن العشرين ، ولكن النظرية الأدبية ،

لم تبلغ مرحلة النضج إلا في عقد السبعينيات ، على الرغم من الدراسات الريادية التي أنجزها كانيث بيرك قبل الحرب العالمية الثانية بزمن طويل ، وذلك من جراء الاهتمام المتعمد الملحوظ بالنماذج الأوروبية، البنيوية، وعلم الدلالة ، والتفكيكية.."[٢٨] .

ويصف موقفه النقدي الذي يعتبره مساهمة في تخطي حدود الأشكال الأربعة ، وينتقد (التخصص والثقافة الرسمية ، والإحترافية النقدية).

فهو يريد أن يخرج النص من تيه النصية ، والدخول به في " الدنيوية " أو السياقات المادية للنص والناقد . لأن النقد الدنيوي (العلماني) يسمح له بأن يتفحص أولا "العالم الدنيوي ، لا الروحاني، الذي تحدث فيه النصوص "، ثم ينصرف ثانيا " إلى المشكلات الخاصة التي تعتور النظرية النقدية ، مما يحدث حين تحاول الثقافة أن تتفهم ثقافة أخرى ، أو أن تهيمن عليها، أو أن تقتنصها في حالة كونها أضعف منها .."[٢٩] ، فالنقد عند سعيد يجب أن يرى نفسه " مشجعا للحياة ومعارضا ، بحكم تكوينه، لأي شكل من أشكال الطغيان والهيمنة والظلم .." [٣٠]

تكمن المشكلة في النقد المعاصر، بالنسبة لسعيد، في وظيفته المتطرفة، التي تهتم كثيرا بالخصائص الشكلية للنص ، لذا نجده يدعو إلى عملية تقويم للأدب على أنه " عمل فردي لكاتب فرد منشبك في ظروف يسلم بها الجميع ، مثل الإقامة والجنسية، والمحلة المألوفة ، واللغة والأصدقاء، وهلمجرا، وهكذا تكون المشكلة بالنسبة للمؤول هي كيف يربط بين هذه الظروف وبين العمل،كيف يفصل بينهما وكذلك كيف يجمعهما، كيف يقرأ العمل وشرطه الدنيوي ..." [٣١]

وقد كان محور تركيزه في النقد بشكل خاص ، على أشكال ثقافية كالرواية، التي كانت ذات أهمية عظيمة في صياغة وجهات النظر ، والإشارات والتجارب والممارسات والأنماط الإمبريالية .

ومن ثم فالنقد الثقافي الذي يدعو إليه سعيد يضع المثقف والناقد في العالم ، وعليه فهو يرى أن عملية النقد تتمثل في ثلاثة عناصر : العالم والنص والناقد.

- **الإحالات والمراجع :**

١- حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف ، ط١، بيروت ، الجزائر ، ٢٠٠٧ ، ص: ١١ .

٢- حفناوي بعلي (م . س) ، ص : ١٤ .

٣- المرجع نفسه ، ص : ١٥ .

٤- (م . س) ، ص : ٣٤ .

٥- (م . س) ، ص : ٤٤ .

٦- (م . س) ، ص : ١٦ .

٧- (م . س) ، ص : ٤٧ .

٨- (م . س) ، ص : ٤٧ .

٩- (م . س) ، ص : ٤٩ .

١٠- إدوارد سعيد ، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض ، إتحاد الكتاب العرب ، ط١ ، ٢٠٠٠ دمشق . ص : ١١ .

١١- إدوارد سعيد ، تأملات حول المنفى ١ ، ترجمة ثائر ديب ، دار الآداب ، ط١، بيروت ، ٢٠٠٤ . ص : ١٩ .

١٢- (م . س) ، ص : ١٩ .

١٣- (م . س) ، ص : ١٩ .

١٤- (م . س) ، ص : ١٩ .

١٥- (م . س) ، ص : ٢٠ .

١٦- إدوارد سعيد ، خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي ، دار الآداب ، ط١، بيروت ٢٠٠٠ . ص: ٩ .

١٧- خارج المكان ، ص : ٩ .

١٨- بيل أسكروفت وبال اهلواليا ، إدوارد سعيد ، مفارقة الهوية ، ترجمة : سهيل نجم ، دار الكتاب العربي دمشق ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص : ١٤ .
١٩- إدوارد سعيد ، الثقافة والإمبريالية ، ترجمة كمال أبو ديب ، دار الآداب ، ط٢ ، ١٩٩٨ بيروت ، ص : ٦٦ .
٢٠- (م . س) ، ص : ٦٦ .
٢١- إدوارد سعيد ، تأملات حول المنفى ١ ، ص : ٢٤ / ٢٥ .
٢٢- بيل أسكروفت ، بال اهلواليا ، إدوارد سعيد ، مفارقة الهوية ، ص : ٣٠ / ٣١ .
٢٣- إدوارد سعيد ، العالم والنص والناقد . ص :٠٨ .
٢٤- إدوارد سعيد ، مفارقة الهوية . ص : ١٣٠ .
٢٥- بيل أسكروفت ، بال هلواليا ، إدوارد سعيد ، مفارقة الهوية ، ص : ١٢٩.
٢٦- أمينة رشيد ، ندوة : إدوارد سعيد ، مجلة فصول، ع٦٤، صيف ٢٠٠٤،مصر. ص:١٠٣ .
٢٧- إدوارد سعيد ، تأملات حول المنفى ١. ص : ٢٨ .
٢٨- إدوارد سعيد ، العالم والنص والناقد . ص : ٠٥ .
٢٩- المرجع السابق. ص: ٣٢ .
٣٠- المرجع نفسه . ص : ٣٥ .
٣١- إدوارد سعيد ، تأملات حول المنفى ١. ص: ٢٠ .



بلاغة التكرار في الخطاب القرآني

د. طاهر عبد الرحمن قحطان (*)

ملخص البحث

اشتمل هذا البحث على أربعة مطالب ، خلص من خلالها إلى الكثير من الفوائد والأغراض البلاغية للتكرار. ومن أهم ذلك ما جاء في أسباب نزول القرآن الكريم ، وفي قصصه القرآني وأسلوبه البياني.

وفي ضوء كل ذلك حدّد البحث الكثير من الفوائد والأغراض البلاغية؛ من خلال جمع الكثير من الشواهد القرآنية وتصنيفها بلاغياً ، وفقاً للأغراض البلاغية المتعددة للتكرار في الخطاب القرآني.

المقدمة :

يُعد التكرار أسلوباً بلاغيا من أساليب البلاغة القرآنية، ومظهرا من مظاهرها الجمالية ،وهذا هو ما اختص به التكرار في القرآن الكريم ، وتأتي أهميته من خلال وظيفته البلاغية التي تثبت المعنى وتقره عند المتلقي .

(*) أستاذ البلاغة والنقد المشارك في قسم اللغة العربية – بكلية التربية – جامعة صنعاء .

وفى ضوء ذلك يهدف البحث إلى معرفة جماليات بلاغة التكرار من خلال الخطاب القرآني، وما اشتمل عليه من فوائد وأغراض بلاغية، وذلك من خلال المطالب الآتية:

أ-مفهوم التكرار وعلاقته بالإطناب .

ب- التكرار في الخطاب القرآني .

ج- التكرار في القصص القرآني .

د- أغراض التكرار وفوائده البلاغية .

وفيما يلى توضيح وتفصيله :

المطلب الأول:

مفهوم التكرار وعلاقته بالإطناب

أ- مفهوم التكرار :

التكرار في اللغة مصدر كرَّرَ، والكَرُّ : الرجوع على الشيء ، ومنه التكرار ، وكرَّرَ الشيء : أعاده مرة بعد أخرى . وكررت عليه الحديث إذا رددته عليه ، أو هو الإتيان بشيء مرة بعد أخرى (١). والتِكرار مصدر سماعي على وزن تِفعال .

والتَّكرار والتكرير في اللغة بمعنى واحد ومصدرهما كرَّرَ . قال الجوهري: "كررت الشيءَ تكراراً، وتكريرًا ".(٢)

أما في الاصطلاح فهو "أن يأتيَ المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه ، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتيَ بمعنى ثم يعيده؛ ومن شرطه اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته، وتأكيد ذلك الأمر

وتقريره في النفس، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى لعله : "مختلفًا" ، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين". (٣)

وهذا التعريف بمعناه العام عند البلاغيين ، يتضمن مفهوم كلٍ من: التكرار والتكرير معاً؛ إذ هما بمعنى واحد عند البلاغيين .(٤)

ب- علاقة الإطناب بالتكرار :

قبل معرفة علاقة الإطناب بالتكرار لابد أولاً من معرفة الإطناب ، والإطناب في اللغة "هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة جديدة ، وهو في أصل اللغة مأخوذ من أطنب في الشيء إذا بالغ فيه، يقال: "أطنبت الريح إذا اشتدّت في هُبوبها، وأطنب في السير إذا اشتدّ فيه".(٥)

ويقال: أطنب الرجل إذا بالغ في الكلام ، وأطنب في الوصف إذا بالغ واجتهد، وهو المقابل للإيجاز، والغرض منه التأكيد .

وفي الاصطلاح زيادة اللفظ على المعنى لفائدة بلاغية، وهو من أقدم الفنون البلاغية وعلاقته بالتكرار علاقة جزئية، وفي ذلك يقول ابن الأثير: "حد الإطناب... هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، فهذا حده الذي يميزه عن التطويل؛ إذ التطويل هو زيادة اللفظ على المعنى لغير فائدة ". (٦)

ولهذا يقال: "إن كل تكرير يأتي لفائدة فهو إطناب، وليس كل إطناب تكريرًا يأتي لفائدة ، وأما الذي يأتي من التكرير لغير فائدة فإنه جزء من التطويل ، وهو أخص منه، فيقال حينئذٍ: إن كل تكرير يأتي لغير فائدة تطويل، وليس كل تطويل تكريراً يأتي لغيرفائدة ".(٧)

وفي ضوء هذا التعريف- المفسر والشارح - لمفهوم كلٍ من: الإطناب، والتكرار، والتطويل. يتضح لنا الأمور الآتية :

١- أن التكرار والتكرير بمعنى واحد عند البلاغيين .

٢- أن الإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة بلاغية، أما التطويل فهو زيادة اللفظ على المعنى لغير فائدة بلاغية .

٣- أن التكرير الذي يأتي لفائدة هو جزء من الإطناب .

٤- أن التطويل يكون لغير فائدة بلاغية- وهو خارج نطاق البلاغة – ولذلك لا يدخل في الإطناب ولا في التكرار.

٥- أن علاقة التكرار بالإطناب هي علاقة الجزء بالكل، والجامع بينهما هو المعنى البلاغي المتمثل في زيادة اللفظ على المعنى لفائدة بلاغية، أو لنكتة بلاغية كما نص عليها البلاغيون، والتي تعني قوة المبالغة في توكيد المعنى وتقريره عند المتلقي.

المطلب الثاني

التكرار في الخطاب القرآنى

يأتي التكرار في الخطاب القرآني، لفائدة بلاغية، أو لغرض بلاغي، ويتمثل ذلك في توكيد المعنى وتثبيته، وتقريره في النفوس، وهذا ما يسمى بالتمكين في البلاغة العربية[٨]. ومن أجل ذلك امتدحه البلاغيون، فهذا "الفراء" يبين أن التكرار عند العرب هو لغرض " التغليظ والتخويف"[٩] ومن أمثلته قوله تعالى :
﴿ كَلا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ﴾ . {التكاثر ٣-٤ }

وعبر عنه "الجاحظ" (بالترداد)، إذ يقول: " وجملة القول في الترداد أنه ليس فيه حد ينتهي إليه ويؤتى على وضعه، وإنما ذلك على قدر المستمعين ومن يحضره من العوام والخواص، وقد رأينا الله - عز وجل - ردد قصة موسى وهود وهارون وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وثمود وكذلك ذكر الجنة والنار وأموراً كثيرة"[١٠]

وقد فصل ابن قتيبة في حديثه عن التكرار وعن فوائده في الخطاب القرآني، حيث ذكر الكثير من فوائده البلاغية، ومن أبرزها الآتي:(١١)

الفائدة الأولى: أن القرآن الكريم نزل مكرراً في ثلاثٍ وعشرين سنة، تيسيرا منه على العباد وتدريجاً لهم إلى كمال دينه ووعظاً لهم بعد وعظ وتنبيهاً لهم من سِنة الغفلة وشحذاً لقلوبهم من تجدد الموعظة وناسخاً بعد منسوخ اختباراً لبصائرهم ، يقول الله عز وجل : ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا ﴾ {الفرقان :٣٢ } ولو أنزل الله القران الكريم في وقت واحد لثقلت جملة الفرائض على المسلمين، ولبطل معنى التثبيت، وفسد معنى الناسخ والمنسوخ .

وعلى هذا فالتمهل في نزول القرآن الكريم على فترات متباعدة هو لارتباطه بالأوامر والنواهي الربانية الموجهة إلى الأمة المسلمة.

الفائدة الثانية: أن الله عز وجل أنزل القرآن الكريم على فترات، ولو أنزله مرة واحدة لثقل عليهم فهمه وحفظه ، بل ولحصل خلل في قصص القرآن الكريم بل ولوقعت قصة موسى إلى قوم ، وقصة عيسى إلى قوم ، وقصة نوح إلى قوم وقصة لوط إلى قوم. فأراد الله بلطفه ورحمته أن يظهر هذه القصص في أطراف الأرض ويلقيها في كل سمع .

الفائدة الثالثة: أن التكرار عادة من عادات العرب، ومذهب من مذاهبهم إذ من عاداتهم التكرار لغرض التوكيد.

ومن مذاهبهم الاختصار؛ لغرض التخفيف والإيجاز، ومثل هذا: قول القائل في كلامه: والله لا أفعل ثم والله لا أفعل، إذا أراد التوكيد. وهذا هو ما جاء به القرآن الكريم وما كان يسلكه الرسول - صلى الله عليه وسلم - مع أصحابه؛ حيث كان يتعهدهم بالموعظة وقتاً بعد وقت، مخافة إدخال السآمة عليهم .

وقد خلص ابن قتيبة إلى القول فى التكرار: " فقد أعلمتك أن القرآن نزل بلسان القوم وعلى مذاهبهم ومن مذاهبهم التكرار". (١٢)

وهكذا تمثل ابن قتيبة هنا وظيفة التكرار وفوائده البلاغية في ضوء الخطاب القرآني، التي تتجدد بتجدد كل تكرار ورد في القرآن الكريم .

ولهذا يعد التكرار في القرآن الكريم، باباً من أبواب الإعجاز البلاغي، ونوعاً من أنواع التحدى للكفار والمعارضين للرسول- صلى الله عليه وسلم- حيث كان يضيق صدره من الكفار والمعارضين له، فكانت أخبار المتقدمين تتنزل حسب هذه الأحوال، وتتكرر بتكرار المواقف .

ويمكننا القول هنا: إن التكرار في القرآن الكريم له وظيفتان: الوظيفة الأولى وتختص بإعجازه وتحديه للجاحدين له، وهذا الموضوع ليس من غرض بحثنا هنا.والوظيفة الثانية وتختص ببلاغته وأسلوب بيانه، وهي موضوع بحثنا هذا .

ويُعد التوكيد من أهم وظائف التكرار- كما ذكرنا-" وقيمة التوكيد بدوام تكراره بالألفاظ عينها، ما أمكن ذلك، فإذا تكرَّر الشيء رسخ في الأذهان رسوخاً، تنتهي بقبوله حقيقة ناصعة... واستخدم القرآن التوكيد وسيلة لتثبيت المعنى في نفوس قارئيه، وإقراره في أفئدتهم حتى يصبح عقيدة من عقائدهم". (١٣)

وخير شاهد على أهمية التكرار ووظيفته البلاغية، تكرار قوله تعالى : ﴿ إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ، فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ ﴾ حيث تكرّرت الآيتان الكريمتان هنا خمس مرات في سورة الشعراء ، وهي : {١٠٧- ١٠٨ ، ١٢٥-١٢٦، ١٤٣- ١٤٤، ١٦٢- ١٦٣،١٧٨- ١٧٩ }.

وفي ضوء ما سبق نقول :إن وظيفة التكرار في القرآن الكريم تأتي" لتأكيد ما يريد القرآن تقريره في النفوس، فإذا أردت أن تقرر شيئاً في النفوس فينبغي أن تكرره "[١٤] وخصوصاً إذا كان الأمر يتعلق بالوعظ أو بالنصيحة "لأن دفع النفوس إلى الخير وانقيادها له من الأشياء الصعبة، لذلك كان على الواعظين أن يصبروا على تكرار ما يعظون به، تعهدًا لهذه النفوس، وتتبعاً لها بالنصيحة، حتى تنقاد إلى أمر الله ، وهذا هو السر في أن الله (نَزّلَ أحسن الحديث كتاباً متشابهاً مثانى) [١٥]

وهذا ما نص عليه الزمخشري، فقال : متسائلاً: " ما فائدة التثنية والتكرير؟: قلت : النفوس أنفر شيء عن حديث الوعظ والنصيحة، فما لم يكرر عليها عودا على بدء لم يرسخ فيها، ولم يعمل عمله، ومن ثم كانت عادة رسول الله - صلى الله عليه وسلم - أن يكرر عليهم ما كان راجعٌ به ، وينصح ثلاث مرات وسبعا ، ليركزه في قلوبهم ويغرسه في صدورهم ...". [١٦]

وخير دليل هنا على أهمية التكرار في هذا السياق حديث الرسول- صلى الله عليه وسلم- عن قول الزور قال : " ألا أنبئكم بأكبر الكبائر "ثلاثا": الإشراك بالله، وعقوق الوالدين، وشهادة الزور - أو قول الزور- وكان رسول الله - صلى الله عليه وسلم- متكئا فجلس فما زال يكررها حتى قلنا ليته سكت ". [١٧]

ويتضح لنا هنا - من حديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - ثم من كلام الزمخشري أن التكرار مهم في مخاطبة النفوس؛ حيث يؤكد المعنى ويقرّره

عند المتلقي ، وكذلك يحث النفوس على الاهتمام بالمعنى المؤكد؛ ذلك أن النفوس بطبعها في تمرد مما يقال لها، وهذا ما قال به الأستاذ صلاح عبد التواب- من النقاد المعاصرين - حيث يقول : " كانت أهمية التكرار أنه يعاود النفوس الغافلة ليثبت فيها دعائم اليقين فالتكرار إذن ظاهرة بلاغية لا يفطن إليها إلا كل من له بصر بفنون القول، وهو في القرآن أروع وأجمل من أن تتطاول إليه ألسنة المتقولين".(١٨)

ومهما يكن هنا من وظيفة التكرار وبلاغته في الخطاب القرآني، فإنه يعد أسلوباً من أساليب الإقناع، ووجهًا من وجوه البلاغة القرآنية، وأسلوبًا من أساليبها البيانية..

المطلب الثالث

التكرار في القصص القرآني

التكرار في القصص القرآني، نوع من أنواع التحدي البلاغي، إذ كل قصة تكرّر ذكرها في القرآن الكريم، هو تكرار لمعنى بلاغي جديد اقتضاه مقام الخطاب القرآني، أو السياق القرآني، وإذا تكررت القصة نفسها في القرآن الكريم فيكون ذلك التكرار لمعنى جديد غير المعنى السابق الذي ذُكِر فيه، أو هو لمعنى زائد عن المعنى السابق لفائدة بلاغية، أو هو لمعنىً يتعلق بأحوال ودواع بلاغية اقتضاها مقام الخطاب القرآني، أو هو الإخبار "عن أحوال الأمم الماضية، والنبوات السابقة، والحوادث الواقعة وتاريخ الأمم، وذكر البلاد والديار وتتبع آثار كل قوم ".(١٩)

وفي ذلك يقول القاضي عبد الجبار : "إن العادة عند العرب الفصحاء أنهم يكررون القصة الواحدة، في مواطن متفرقة بألفاظٍ مختلفة؛ لأغراض تتجدد في

المواطن وفى الأحوال ، وذلك من دلالة المفاخر والفضائل؛ لا من دلالة المعايب في الكلام".[٢٠]

ولهذا فكلّ ما كرّر في القرآن الكريم من آية أو قصة إنما تشتمل على معنى جديد اقتضاه السياق القرآني، وذلك ما أجمع عليه الدارسون المعاصرون؛ وفي ذلك يقول سيد قطب رحمه الله: " يرد القصص في القرآن في مواضع ومناسبات، وهذه المناسبات التي يساق القصص من أجلها، هي التي تحدد مساق القصة والحلقة التي تعرض فيها، والصورة التي تأتي عليها، والطريقة التي تؤدى بها تنسيقا للجو الروحي والفكري والفني الذي تعرض فيه، وبذلك تؤدي دورها الموضوعي، وتحقق غايتها النفسية، وتلقي إيقاعها المطلوب وأنه حيثما تكررت حلقة كان هنالك جديد تؤديه ينفي حقيقة التكرار. "[٢١]

وما قاله سيد قطب هنا هو تأكيد- لما ذكرناه - أنّ التكرار في القصص القرآني يأتي لفائدة بلاغية جديدة ، انفرد بها الخطاب القرآني ، وذلك المفهوم هو ما خلص إليه الأستاذ فاضل السامرائي حيث يقول : "فأنت ترى أن القصة في القرآن كأنها تتكرر في أكثر من موطن، والحقيقة أنها لا تتكرر، ولكن يعرض في كل موطن جانب منها بحسب ما يقتضيه السياق، وبحسب ما يراد من موطن العبرة والاستشهاد"[٢٢]

وخلاصة القول هنا : أنّ التكرار في القصص القرآني يأتى لغرض بلاغي جديد، اقتضى المقام أو الأسلوب القرآني إعادته لفوائد وعبر وعظات بلاغية متعددة ، وذلك ما نص عليه الشيخ محمد سعيد البوطي إذ يقول : " وقد يحدث أن يتكرر غرض القصة نفسها، أو غرض الجانب الواحد منها بحسب الظاهر؛ ولكن تلك القصة أو ذلك الجانب منها ينطوي على عبر وعظات متعددة، فيقتضي الغرض الديني أن يعاد ذكرها عندما تأتي مناسبة كل عبرة من عبرها، فتلبس القصة في كل مرة من الأسلوب والإخراج التصويري ما

يناسب المعنى الذي سيقت بصدده ؛ حتى لكأنك منها أمام قصة جديدة لم تتكرر على مسامعك، ولم تعرض أحداثها على خاطرك من قبل."[٢٣]

وسأكتفي هنا بعرض لبعض تلك الفوائد التي نص عليها الزركشي : [٢٤]

الفائدة الأولى: إذا كررت القصة في القرآن الكريم، زيد فيها شيء جديد غير مذكور في الأولى كما في قوله تعالى : ﴿فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى ﴾ { طه : ٢٠} وذكرها في موضع آخر ثعباناً في قوله تعالى : ﴿فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ﴾ {الأعراف : ١٠٧}. ويرى الزركشي هنا أن " هذه عادة البلغاء أن يكرر أحدهم في آخر خطبته أو قصيدته، كلمة لصفة زائدة " [٢٥]

الفائدة الثانية : " أن الرجل – كان- يسمع القصة من القرآن الكريم ، ثم يعود إلى أهله ، ثم يهاجر بعده آخرون يحكون عنه ما نزل بعد صدور الأولين فلولا تكرار القصة، لوقعت قصة موسى إلى قوم، وقصة عيسى إلى آخرين، وكذلك سائر القصص، فأراد الله سبحانه وتعالى اشتراك الجميع فيها "[٢٦].

الفائدة الثالثة: تسليته لقلب النبي صلى الله عليه وسلم مما اتفق للأنبياء مثله مع أممهم، قال تعالى: ﴿وَكُلاًّ نَّقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنبَاء الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ﴾ {هود:١٢٠}.

الفائدة الرابعة : أن إبراز الكلام الواحد في فنون كثيرة وأساليب مختلفة لا يخفى ما فيه من الفصاحة.

الفائدة الخامسة : "أن الدواعي لا تتوفر على نقلها كتوفرها على نقل الأحكام فلهذا كررت القصص دون الأحكام " [٢٧]

الفائدة السادسة: " أن الله تعالى أنز ل هذا القرآن وأعجز القوم عن الإتيان بمثله، ثم بين وأوضحه الأمر في عجزهم بأن كرر ذكر القصة في مواضع إعلاما بأنهم عاجزون عن الإتيان بمثله بأى نظم جاءوا ،أو بأي عبارة عبروا...". وهذا ما نص عليه ابن فارس (٢٨) .

الفائدة السابعة: أنه لما سَخِر العرب بالقرآن قال تعالى : ﴿ فأتوا بسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ﴾ {البقرة:٢٣} قال : ﴿ فأتوا بسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ﴾ فى {سورة يونس : ٣٨ }.

وقال في موضع آخر ﴿قُلْ فأتوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِ﴾ {هود:١٣} فلو ذكرت قصة آدم مثلاً في موضع واحد واكتفي بها ، لقال العربي ما قاله الله تعالى : ﴿فأتوا بسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ﴾ " فأنزلها سبحانه في تعدد السور دفعا لحجتهم من كل وجه" (٢٩)

الفائدة الثامنة : أن القصة الواحدة من هذه القصص كقصة موسى مع فرعون وإن ظُن أنها لا تغاير الأخرى، فقد يوجد في ألفاظها زيادةٍ أو نقصان وتقديم وتأخير وتلك حال المعاني الواقعة بحسب تلك الألفاظ ، فإن كل واحدة لابد أن تخالف نظيرتها من نوع معنى زائد فيه لا يوقف عليه إلا من هو دون غيرها، فكأن الله تعالى فرق ذكر ما دار بينهما، وجعله أجزاء، ثم قسم تلك الأجزاء على التكرار لتوجد متفرقة فيها؛ ولو جمعت تلك القصص في موضع واحد، لأشبهت ما وجد الأمر عليه من الكتب المتقدمة؛ من انفراد كل قصة منها بموضع"(٣١)

أما القصة التي لم تتكرر في القرآن الكريم، فهي قصة يوسف -عليه السلام- دون غيرها من القصص، وذلك يعود لحكمة ربانية تتعلق بالإعجاز القرآني . وقد أجاب الزركشي عن ذلك بوجوه من أبرزها الآتي :

١- أن في القصة تشبيب النسوة بيوسف، فناسب عدم تكرارها لما في ذلك من الإغضاء والستر.

٢- أنها اختصت بحصول الفرج بعد الشدة، بخلاف غيرها من القصص كقصة إبليس، وقوم نوح ، وقوم هود، وقوم صالح وغيرهم .

٣- إنما كرر الله قصص الأنبياء، وساق قصة يوسف مساقا واحدًا، إشارة إلى عجز العرب؛ كأن النبي - صلى الله عليه وسلم - قال لهم: إن كان من تلقاء نفسي فافعلوا بقصة يوسف مافعلتُ في قصص سائر الأنبياء". (٣٢)

وفي ضوء ما سبق استنبط الزركشي من تلك الفوائد بعض الأساليب البلاغية، منها :

١- أن التكرار مع سائر الألفاظ لم يوقع في اللفظ هجنة، ولا أحدث مللا، فباين بذلك كلام المخلوقين.

٢- أن التكرار ألبسها زيادة ونقصانا وتقديمًا وتأخيرًا ؛ ليخرُج بذلك الكلام عن أن تكون ألفاظه واحدة بأعيانها، فيكون شيئاً معاداً؛ فنزهه عن ذلك بهذه التغييرات .

٣- أن المعاني التي اشتملت عليها القصة الواحدة صارت متفرقة في تارات التكرير فيجد البليغ ميلاً، إلى سماعها، لما جبلت عليه النفوس من حبِّ التنقل في الأشياء المتجددة .

٤- ظهــور الأمــر العــجيب فـي إخـراج صـــور متباينـة فـي الـنظم بمعنـى واحد" (٣٣)

وهكذا فإن التكرار في القصص القرآني يأتي لفوائد بلاغية، أو لأغراض تتصل بالإعجاز البلاغي، حيث ترد القصة في كل موضع بأسلوب مختلف ، وتصاغ بقالب غير القالب الأول ؛ حتى لا يمل الإنسان من تكرارها، بل تتجدد في نفسه معان جديدة مختلفة لا يجدها في الموضع الآخر.

المطلب الرابع

أغراض التكرار في الخطاب القرآني وفوائده البلاغية .

من خلال ما سبق دراسته يتضح لنا أن للتكرار أغراضًا بلاغية في الخطاب القرآني: كالتأكيد والاستلذاذ بالكلام، وتعظيم الأمر وتهويله، وزيادة التنبيه عليه، وطول الكلام الذي قد يسبب نسيانه، وغير ذلك من الأغراض والفوائد البلاغية الأخرى .

وفي ذلك يقول الشيخ عبد الرحمن الميداني : " على متدبر كلام الله أن يبحث في كل نص يبدو له أنه من النصوص المكررة في القرآن ليكتشف غرض التكرير إذا كان النص مكررا حرفيا، وليكتشف فوارق المعاني إذا كان النص المكرر مختلفا ولو بعض الشيء ، ولو بكلمة أو حرف في كلمة؛ فكثير من النصوص التي يتوهم فيها التكرار هي ليست في الحقيقة مكررة، ولكنها متكاملة يؤدى بعضها من المعاني المرادة ما لا يؤديه البعض الآخر"(٣٤).

ويؤكد هذا المفهوم ضياء الدين بن الأثير حيث يقول : "وبالجملة فاعلم أنه ليس في القرآن مكرّرٌ لا فائدة في تكريره ، فإن رأيت شيئاً منه تكرَّر من حيث

الظاهر فأنعم نظرك فيه، فانظر إلى سوابقه ولواحقه لتنكشف لك الفائدة منه"[٣٥] المثل السائر ٨/٣ .

وفيما يلي نماذج من تلك الأغراض والفوائد البلاغية .

١- التكرار لغرض التأكيد ، وهذا الغرض لا تكاد تخلو منه سورة من سور القرآن الكريم . ومن ذلك ما جاء في قوله تعالى: ﴿ كَلا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ثُمَّ كَلا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ﴾ {التكاثر: ٣-٤} .

وتكرير ﴿ كَلا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ﴾ الثانية أبلغ من الأولى، ويؤكد هذا أداة العطف بـ (ثم)، تنبيه على أن التكرار الثاني أبلغ من الأول ، وهو في هذه الآية تأكيد الردع والإنذار.

ويلحظ هنا أن التكرار لغرض التأكيد ، تكرّرَ كثيراً في القرآن الكريم وفي لغة العرب ، ومع ذلك فلكل تكرار أسلوبه البلاغي الذي يقتضيه سياق الخطاب القرآني ، ومن ذلك تكرار اسم الإشارة في قوله تعالى : ﴿ أُولَـئِكَ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ وَأُولَئِكَ الأَغْلالُ فِي أَعْنَاقِهِمْ وَأُولَـئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ﴾ {الرعد: ٥}. لقد كرر اسم الإشارة هنا ثلاث مرات لغرض التأكيد.

ومن التكرار لغرض التأكيد ، تكرار الحرف (أنْ) في قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا أَنْ أَرَادَ أَن يَبْطِشَ بِالَّذِي هُوَ عَدُوٌّ لَّهُمَا﴾ إلى قوله : ﴿ مِنَ الْمُصْلِحِينَ﴾ {القصص:١٩}. فقد كررت (أنْ) في أربعة مواضع لغرض التأكيد .[٣٦]

٢- التكرار لغرض زيادة التنبيه على ما ينفي التهمة ليكمل تلقي الكلام بالقبول، كتكرار كلمة (يا قوم) في قوله تعالى : ﴿ وَقَالَ الَّذِي آمَنَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَادِ يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ ﴾ {غافر: ٣٨-٣٩ }.

٣- التكرار لغرض التطرية والتجديد عند المخاطب ، وخصوصاً إذا طال الكلام- وخُشي تناسي الأول كتكرار الفعل "تحسبن" في قوله تعالى: ﴿ لا

تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ يَفْرَحُونَ بِمَا أَتَوا وَيُحِبُّونَ أن يُحْمَدُوا بِمَا لَمْ يَفْعَلُوا فَلا تَحْسَبَنَّهُمْ بِمَفَازَةٍ مِّنَ العَذَابِ وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ {آل عمران:١٨٨}.

ومن هذا الغرض تكرار (إنَّ) في قوله تعالى: ﴿ إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي المُحْسِنِينَ إِنَّ هَذَا لَهُوَ البَلَاء المُبِينُ وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ﴾ {الصافات: ١٠٥-١٠٧} .

وهذا الغرض يكثر دورانه في القرآن الكريم ؛ لأنه يشمل تكرار: الحروف، والكلمات ، والجمل .

٤- التكرار لغرض التعظيم والتهويل كقوله تعالى : ﴿ الحَاقَّةُ مَا الحَاقَّةُ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الحَاقَّةُ﴾ {الحاقة: ١-٣}.

وكقوله تعالى: ﴿ القَارِعَةُ مَا القَارِعَةُ وَمَا أَدْرَاكَ مَا القَارِعَةُ﴾ {القارعة: ٢-٣}

وكقوله تعالى: ﴿ إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ القَدْرِ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ القَدْرِ﴾ {القدر:١-٢}

وكقوله تعالى : ﴿ فَأَصْحَابُ المَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ المَيْمَنَةِ وَأَصْحَابُ المَشْأَمَةِ مَا أَصْحَابُ المَشْأَمَةِ﴾ {سورة الواقعة :٨-٩}.

٥- التكرار لغرض التهديد والوعيد كقوله تعالى : ﴿ وَمَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الدِّينِ ثُمَّ مَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الدِّينِ﴾ {الانفطار:١٧-١٨} فتكرار الآية الثانية هنا أبلغ من الأولى .

٦- التكرار لغرض التعجب كقوله تعالى : ﴿ فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ﴾

{ المدثر: ١٩-٢٠ } فأعيدت الآية الثانية تعجباً من تقريره وإصابته .

٧- التكرار لغرض يتعلق بما قبله ، أو لغرض تعدد النطق به، كقوله تعالى : ﴿ فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ﴾ ﴿ فَبِأَيِّ آلاء رَبِّكُمَا تُكَذِّبَان ﴾ في

(سورة الرحمن) فإنها وإن تعددت فكل واحدة منها متعلقة بما قبلها، وأن الله سبحانه خاطب بها الثقلين من الإنس والجن ، وعدد عليهم نعمه التي خلقها لهم . فكل ما ذكر فصل من فصول النعم لغرض إقرارهم عليها . (٣٧)

وهذا الأسلوب تكرَّر أيضاً في القرآن الكريم؛ حيث توجد صورٌ شتى تقتضي مثل هذا التكرار.

ومن ذلك تكرار القصص القرآني، كتكرار قصة إبليس في السجود لآدم، وقصة موسى وغيره من الأنبياء .(٣٨)

٨- التكرار لغرض الإرشاد إلى الطريقة المثلى كقوله تعالى : ﴿ أَوْلَى لَكَ فَأَوْلَى ثُمَّ أَوْلَى لَكَ فَأَوْلَى﴾ { القيامة : ٣٤- ٣٥ } .

٩- التكرار لغرض وجود أمر غريبٍ على النفس ،وهذا الغرض في نظر الزمخشري لا مجال فيه للإنكار؛ لأنه يحتاج إلى مزيد من الاطمئنان والتقرير كقوله تعالى: ﴿ وَمِنْ حَيْثُ خَرَجْتَ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ ...﴾ {البقرة: ١٥٠} وهذا التكرير هنا لتأكيد أمر القبلة .(٣٩)

١٠- أن يكون الغرض من التكرار في نظرالعلوي إيقاظاً للنفوس بذكر قصص الأولين والاتعاظ بما أصابهم من أنواع العقوبات، كتكرار قوله تعالى: ﴿وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِّلْمُكَذِّبِينَ﴾ لقد تكرّرت هذه الآية عشر مرات في سورة (المرسلات) مبالغة وتأكيداً لمن ينكر يوم القيامة وهو تكرار لمقصدٍ عظيم وذلك في الآيات : {١٥، ١٩ ،٢٤، ٢٨، ٣٤، ٣٧، ٤٠ ،٤٥، ٤٧ ، ٤٩} (٤٠)

١١- أن يكون الغرض من التكرار هو العون على حفظ العلوم وتثبيتها وعدم نسيانها كما يرى الزمخشري إذيقول : " ألا ترى أنه لا طريق إلى تحفظ

العلوم إلا ترديد ما يراد تحفظه منها ، وكلما زاد ترديده كان أمكن في القلب، وأرسخ في الفهم، وأثبت للذكر، وأبعد من النسيان، ولأن هذه القصص طرقتها آذانٌ وقرُ عن الإنصات للحق، وقلوبُ غفلٌ عن تدبره، فكثرت بالوعظ والتذكير ورجعت بالترديد والتكرير ، لعل ذلك يفتح آذاناً، أويفتق ذهناً، أو يصقل عقلاً طال عهده، أو يجلو فهماً قد غطى عليه تراكم الصدأ " .(٤١)

وكما أن التكرار مظهر من مظاهر أسلوب الخطاب القرآني ،فهو أيضاً مظهر من مظاهر الشعر العربي ، وهويتضمن الكثير من الأغراض البلاغية .(٤٢)

ومن ذلك على سبيل المثال قول الشاعر :

فيا قبرَ معنٍ أنت أول حفـــــرة   من الأرض خطت للسماحةِ موضعا

ويا قبرَ معنٍ كيف واريتَ جودَهُ   وقد كان منه البرُ والبحرُ مترعـــا

فقد تكرَّرت لفظ (قبر) لغرض بلاغي ، هو الرثاء والتحسر .

وكقول الشاعر :

بالله يا ظبيات القاع قلن لنا   ليلاي منكن أم ليلى من البشر؟

لقد تكرَّر لفظ "ليلى" هنا لغرض بلاغي؛ هو التلذذ والاستمتاع بذكر اسم المحبوب.

تلكم هي أبرز أغراض بلاغة التكرار من خلال أسلوب الخطاب القرآني.

وبعد هذه الإلمامة العجلى في أسباب التكرار وأغراضه يمكننا القول : إن التكرار مظهر من مظاهر الخطاب القرآني، وأسلوب من أساليبه البيانية ، وقد تمثلت تلك المظاهر في المطالب الأربعة التي اشتمل عليها البحث .

نتائج البحث

لقد انتهى البحث من خلال مطالبه الأربعة إلى الأمور الآتية :

١- تناول البحث مفهوم التكرار ، وحدد علاقته بالإطناب ، وبين الفرق بينه وبين التطويل .

٢- اهتم البحث بوظيفة التكرار البلاغية من خلال الخطاب القرآني ،حيث تناول الأحوال والدواعى البلاغية للتكرار .

٣- حدد البحث الكثير من الفوائد والأغراض البلاغية للتكرار؛ سواء من خلال أثره في القصص القرآنى أم من خلال مظاهره المتعددة فى الخطاب القرآنى .

٤- عرَض البحث شواهد كثيرة من أغراض التكرار وفوائده البلاغية ،في الخطاب القرآني .

٥- أكد البحث أن التكرارله مزية في الخطاب القرآني ينفرد بها عن أساليب البشر .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الهوامش

١- ابن منظور ، لسان العرب ، (كرر) دار المعارف ،القاهرة، ٥/ ٣٨٥١ .

وانظر كتاب التعريفات للشريف بن علي الجرجاني ط. أولى ، دار الكتب العلمية، بيروت ،١٩٨٣م ص ٦٥

٢- الجوهري ، الصحاح، (كرر) إعداد نديم مرعشلي، وأسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت ط. أولى، ٢/ ٣٨٤ وانظر كشاف اصطلاحات الفنون للتها نوي. ٣ / ١٢٣٧ وانظر كذلك بحوث في الإعجاز والتفسير في رسائل النور، د.أحمد خالد شكري، شركة سوزلر القاهرة ، ط. أولى . ٢٠٠٤م.ص ٧٣-٧٤ .

٣- ابن النقيب، مقدمة تفسير ابن النقيب . ص : ٢٢٦ وانظر العمدة لابن رشيق، ٧٢/٢ ومصطلحات النقد العربي القديم ، د/أحمد مطلوب . ص ١٧٣، ط ، مكتبة لبنان ٢٠٠١م .

٤- شروح التلخيص ط. دار البيان ودارالهادي ،بيروت:١٩٩٢م ٢١٨/١-٢١٩. وانظر معجم المصطلحات البلاغية د. أحمد مطلوب، ط. المجمع العلمي العراقي،العراق ١٩٨٣م ٣٣٧/٢-

٥- ابن الأثير، المثل السائر تقديم وتعليق : د/ أ حمد الحوفي، ود/بدوي طبانة،ط. أولى. دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٠ م ٢/ ٣٤٣ . وانظر معجم البلاغة العربية د/ بدوي طبانة ، ط. دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٩٨٢م ٢/ ٤٧٤ .

٦- المثل السائر ٢/ ٣٤٤

٧- نفسه ٢/ ٤٥

٨- الشريف بن علي الجرجاني، كتاب التعريفات ،ص ٦٦

٩- الفراء ، معاني القرآن ، دار الكتب المصرية، القاهرة : ط . أولى . ٣ / ٢٨٨

١٠- الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة: ط. الخانجي ١٩٨٥م ١ / ١٠٥

١١- ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، شرح السيد / أحمد صقر ، دار الكتب العلمية، بيروت: ط. الثانية ١٩٨١م . ص ٢٣٢ - ٣٣٤ بتصرف .

١٢- نفسه ص٢٣٥ - ٣٦

١٣- د. فضل حسن عباس، وسناء فضل عباس ، إعجاز القرآن الكريم ، دار الفرقان للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن: ط.٢٠٠٤م. ص ٢٢٢ .

١٤- أحمد بدوي ، من بلاغة القرآن ،دار نهضة مصر ، القاهرة،ط. أولى ص١٤٣-١٤٤. وانظر من أسرار البلاغة في القرآن الكريم د/ محمود شيخون، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ط.أولى ١٩٨٤م .ص ٧٩ .

١٥- الزمخشري ، الكشاف ، مصطفى الباب الحلبي، ط .١٩٧٢م القاهرة : ٣/ ٣٩٤ وانظرالبلاغة القرآنية د. محمد حسين أبو موسى،القاهرة ،دارالفكر العربي. ط.أولى. ص ٣٧٤

١٦- الكشاف ٣ / ٣٩٥.

١٧- البخاري ، صحيح البخاري ، كتاب الشهادات ، (باب ما قيل في شاهدة الزور) مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط. ١٩٩٩م ص ٥١٣ .

١٨- عبد التواب ، د/ صلاح الدين .النقد الأدبي ، دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن، القاهرة : ط.أولى . ص ٣٩ .

١٩- انظر : مناع القطان ، مباحث في علوم القرآن ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ط . أولى . ص ٣٠٦.

٢٠- القاضي عبد الجبار المعتزلي ، إعجاز القرآن ، وزارة الثقافة العراقية،بغداد : ط . أولى ، ١٦/ ٣٩٧ ،

٢١- انظرسيد قطب ، في ظلال القرآن ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت : ط . السابعة ،١٩٧١م . ١/ ٦٤

٢٢- د/ فاضل السامرائي، التعبير القرآني ، دار عمار للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن : ط. ٢ ، ٢٠٠٢م ص ٢٨٣ .

٢٣- د/ محمد سعيد البوطي، من روائع القرآن . ،.ط. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت : ٢٠٠٣م. ص ١٩

٢٤- الزركشي ، البر هان في علوم القرآن ٣/ ٢٦- ٢٧ .

٢٥- نفسه ٣/ ٢٦

٢٦- نفسه ٣ / ٢٦

٢٧- نفسه ٣/ ٢٦

٢٨ - انظر: أبو منصور الثعالبي ، فقه اللغة وسر العربية ، مصطفى البابي الحلبي . القاهرة ، ط. (٣) ص (١٧٨) .

٢٩- انظر : بتصرف لهذه الفوائد في كتاب(البرهان للزركشي) ٣/ ٢٧

٣٠- نفسه ٣/ ٢٧

٣١- نفسه ٣ / ٢٧

٣٢- نفسه ٣ / ٢٩

٣٣- نفسه بتصرف ٣/ ٢٧-٢٩

٣٤- عبد الرحمن الميداني، قواعد التدبر الأمثل لكتاب الله عز وجل ، دمشق ، دار القلم ، ١٩٨٠م ص٣٠٧.

٣٥- المثل السائر ٣/ ٢٩

٣٦- البرهان في علوم القرآن ٣ / ١٣.

٣٧- نفسه ٣/ ١٨- .

٣٨- الكشاف ٤ /٤٣ . وانظر:البرهان في علوم القرآن للزركشي ٣/ ١٨. والطراز للعلوي ٢ / ١٧٨

٤٠- الطراز ٢/ ١٧٨.

٤١- الكشاف ٣/ ٧٢١ (سورة الشعراء).

٤٢- انظر :العمدة ، ابن رشيق ٢/ ٧٧-٨٠ والمثل السائر ٣/٢٣ ومقدمة التفسير،لابن النقيب ص ٢٣٥

قائمة المصادر والمراجع

- ضياء الدين ابن الأثير. المثل السائر . تقديم وتعليق : د/ أ حمد الحوفي، ود /بدوي طبانة ، ط. أولى . دارنهضة مصر، القاهرة ،
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ . البيان والتبيين ، تحقيق: عبد السلام هارون . ط. الخانجي ، القاهرة ١٩٨٥م
- أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح،إعداد ندي مرعشلي، وأسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت ط. أولى.
- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي . البرهان في علوم القرآن ،: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . بيروت : دار الجيل ، ١٩٨٨م .
- أبو القاسم جارالله محمود بن عمر الزمخشري .الكشاف ط . مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٧٢م
- يحيى بن حمزة العلوي. كتاب الطراز، دار الكتب العلمية ،بيروت ، ١٩٨٠م .
- الفراء ، معاني القرآن ط . أولى ، دار الكتب المصرية ٣ / ٢٨٨ .
- ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد / أحمد صقر ،ط. الثانية بيروت ، دار الكتب العلمية،١٩٨١م .
- القاضي عبد الجبار المعتزلي . إعجاز القرآن ، : وزارة الثقافة ، بغداد ط. أولى .
- عبد الرحمن الميداني . قواعد التدبر الأمثل لكتاب الله عز وجل ، دمشق ، دار القلم ، ١٩٨٠م .

- د/أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية ط.المجمع العلمي العراقي، العراق ١٩٨٣ م ومصطلحات النقد العربي القديم ، ط . مكتبة لبنان، ٢٠٠١م
- د/ بدوي طبانة . معجم البلاغة العربية ط . دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ١٩٨٢م
- د/ حسن فضل عباس ، أ /سناء فضل عباس ، إعجاز القرآن الكريم ط. ٢٠٠٤ ، دار الفرقان للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن
- سيد قطب ، في ظلال القرآن ط. ،دار إحياء التراث العربي بيروت " ط. السابعة ،١٩٧١م .
- د/ محمد سعيد البوطي. من روائع القرآن . ط. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ٢٠٠٣م.
- مناع القطان . ،مباحث في علوم القرآن ، بيروت : مؤسسة الرسالة، ط. أولى .
- أبو عبد الله جمال الدين الحنفي الشهير بابن النقيب، مقدمة تفسير ابن النقيب في علم المعاني والبيان والبديع ، تعليق وشرح، د/ زكريا سعيد علي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط . أولى، ١٩٩٥م



نون التوكيد
رؤية تحليلية في بناء
الفعل المضارع وإعرابه

د. منصور علي عبد السميع (*)

تصدير :

« إذ كان قد عُلِمَ أنّ الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها ، وأنّ الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذي لا يتبيّن نُقصان كلام ورجحانه حتى يُعْرَض عليه ، والمقياس الذي لا يعرف صحيحٌ من سقيم حتى يُرْجَعَ إليه ».

دلائل الإعجاز ٢٨

مقدمة :

يرى اللغويون أن الأصل في اللغة هو التواصل بين أهلها ، ويُراد بها التعبير عن مقاصدهم وأغراضهم ، وعليه فلا تكون إلا بين أفراد حقيقيين أو اعتباريين ، يستخدمون آليات وطرائق وأساليب معينة لتحقيق مقاصدهم تلك وأغراضهم .

ومن هذه الأساليب التوكيد ؛ وهو وإن كان في صوره المتنوعة معنى نحويا؛ إلا أنه يمثل في حقيقته صورة من صور التقارب أو التباعد بين المتكلم

(*) أستاذ مساعد – قسم اللغة العربية – آداب حلوان .

والمخاطب ،فالمتكلم الواعي الذي يدرك من مخاطبه أحوالا متعددة وربما متباينة ؛ يعرف بحدسه اللغوي ما يحتاج إليه في كلامه مما يتناسب وكل حال من أحواله هو أو من أحوال مخاطبه ، فإن لمس من مخاطبه شكا أو ترددا أو ما شابه ذلك ، زاد في كلامه أداة من أدوات التوكيد – ومنها نون التوكيد الخفيفة أو الثقيلة – ليزول الشك عن المخاطب (١)

وقد رسخ البلاغيون هذا المعنى للتوكيد فبينوا أنه معنى اقتضته حال المخاطب الشاك (٢)

وربما عبّر من جهة أخرى عن درجة من درجات التزام المتكلم إزاء شيء ما أو موضوع ما أو شخص ما ، ومن هنا كان من البدهي ألا تتطابق كل أدوات التوكيد في العربية ، وإلا عُدّ ذلك لغوا أو تكرارا ، إذ نجد التوكيد في صوره يمثل درجات وأنواعا ، فمن أنواعه مؤكدات للجمل الاسمية ، ومؤكدات للفعلية (٣) ، ومنه أدوات عاملة وأخرى هاملة ، ومنها ما يلزم زمنا دون آخر ، وأدوات تتقدم الجملة وأخرى تلحق بها ، وهناك مؤكدات أقوى من غيرها ، فليست كلها على صورة واحدة أو درجة واحدة ، بل تتفاوت فيما بينها . فما موضع نوني التوكيد من ذلك كله ؟

انطلاقا من هذا التساؤل العام تحاول هذه الدراسة اختبار فرضية إعراب الفعل المؤكد بالنون ، وأنه ليس مبنيا على قول البصريين كما سيتضح بعدُ .

وفي هذا الإطار ستعمل تلك الدراسة على النظر في :

١- الفعل الذي تلحقه نونا التوكيد – من خلال الفكرة العامة التي أرساها سيبويه – لترى موضعه من الوجوب أو عدمه ؛ بمعنى أيقع في إطار الواجب أم غير الواجب ؟

٢- ومتابعة للسؤال السابق ينظر في تصنيفه كيف كان ؟ وبأي اعتبار ألحِق بأحد القسمين ؟

٣- ومن خلال فهمنا العام بأن التوكيد لا يشغل نقطة واحدة ، يُنْظر إلى تلك النقاط التي يشغلها الفعل المؤكد بنوني التوكيد في المساحة التي يشغلها التوكيد عامة ، ومن ثَمّ ما يشغله وسط الأساليب العربية.

الواجب وغير الواجب :

انطلق سيبويه في عمله الضخم من عدة مفاهيم بنى عليها وأسس من خلالها تصورا عاما تقوم عليه نظريته النحوية ، من هذه المفاهيم التي أصّل لها مفهوما الواجب وغير الواجب .

وهو عندما يعالج تراكيب أو صورا – على اختلافها وتعددها – يحاول تصنيفها وإدراجها تحت واحد من هذين المفهومين ؛ فهو إما واجب وإما غير واجب .

ومفهوم الواجب عنده يعني ما استقر لدى المتكلم ، ووقر في نفسه وثبت عنده أنه واقع لا محالة ، أي متحقق عنده سواء كان ذلك في تصوره أو اعتقاده .

وقد ربط مفهوم الواجب بالرفع في قوله : " ألا ترى أنك لو قلت : أين الذي سار حتى يدخلُها وقد دخلها لكان حسنا ، ولجاز هذا الذي يكون لما قد وقع ؛ لأن الفعل ثَمَّ واقعٌ " [(٤)] ، ويعلل لذلك بقوله : " فإنما ترفع بحتى في الواجب ، ويكون ما بعدها مبتدأ منفصلا من الأول كان مع الأول فيما مضى أو الآن"[(٥)].

ويؤكد رسوخ هذا المفهوم ؛ ارتباط مفهوم الواجب بالرفع في مواضع أخر، منها قوله : " واعلم أن الفاء لا تضمر فيها أنْ في الواجب ، ولا يكون في هذا الباب إلا الرفع - وسنبين لمَ ذلك ؟ . وذلك في قوله : " إنه عندنا فيحدّثُنا ، وسوف آتيه فأحدّثُه ليس إلا ، إن شئت رفعته على أن تُشرك بينه وبين الأول ، وإن شئت كان منقطعا ؛ لأنك قد أوجبت أن تفعل فلا يكون فيه إلا الرفع " [(٦)] .

ولا يتوقف ذلك عند الأفعال ؛ بل يضم إليها الأسماء كذلك ؛ منها على سبيل المثال تعليق سيبويه على رفع الأسماء في قولهم : سلامٌ عليك ، وخيرٌ بين يديك ، وويلٌ لك ، وويحٌ لك .... قائلا : " فهذه الحروف كلها مبتدأة مبني عليها ما بعدها ، والمعنى فيها أنك ابتدأت شيئا قد ثَبَتَ عندك " (٧) .

والنقول السابقة عن سيبويه تجعل ما وقع وتحقق في الماضي أو يقع الآن واجبا ؛ على اختلاف في درجة وجوبه فالماضي واجب منته ، والمضارع واجب لم ينته . وهما على كل حال مرتبطان بالوجود الخارجي .

أما ما أوجبه على نفسه وألزمها بأن يفعله ، وهو مما وقر في نفسه وثبت عنده أنه واقع لا محالة ، فهو واجب أيضا وإن كان ذلك في التصور أو الاعتقاد .

أما " غير الواجب " عنده فيعني ما لم يستقر لدى المتكلم – في حال حديثه – ولم يثبت عنده لعدم وقوعه أو تحققه سواء في التصور أو الاعتقاد (٨) . وأدخل فيه النفي والاستفهام والجزاء والأمر والنهي وغير ذلك يتضح ذلك في الباب الذي عقده بعنوان " **هذا باب حروف أجريت مُجرى حروف الاستفهام وحروف الأمر والنهي** " (٩) .

و " غير الواجب " على ذلك مقترن بالنصب والجزم ، وقد نص سيبويه على ارتباط النصب بغير الواجب في قوله : " واعلم أن الفعل إذا كان غير واجب لم يكن إلا النصب ، من قِبَل أنه إذا لم يكن واجبا رجعت حتى إلى أنْ وكي ، ولم تصر من حروف الابتداء كما لم تصر إذن في الجواب من حروف الابتداء إذا قلت : إذن أظنّك ، وأظن غيرُ واقع في حال حديثك " (١٠) .

وكذلك الأمر في الأسماء فعلى قول ابن يعيش أنك : " إذا نصبت كأنك تعمل في حال حديثك في إثباتها " (١١) ، وهو ما أخذه عن سيبويه ناقلا قوله إذ

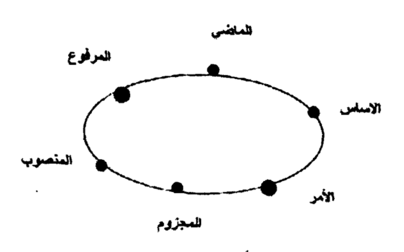
هو " بمنزلة المنصوب الذي أنت في حال ذكرك إياه تعمل في إثباته وتزجيته"[١٢] .

أما الجزم - وإن كان سيبويه قد جعله من غير الواجب - فيمثل في حقيقة الأمر صورة من صور الإمكان بدرجاته ، وقد جعله سيبويه كذلك لاتباعه قسمة ثنائية : واجب ، وغير واجب . على حين نجد فئة من العلماء تأخذ بقسمة ثلاثية ؛ وهي : الواجب ، والممكن ، والممتنع . وجعلت الواجب مرفوعا ، والممكن وهو الشرط – عندهم – إما مجزوما أو غير مجزوم ، والممتنع منصوبا [١٣] .

ولا يعني ذلك أبدا أن هذه العناصر متباعدة وأنه لا علاقة بين المنصوب والمجزوم ، أو أن المرفوع بمنأى منهما ، فسيبويه يسلك المنصوب والمجزوم في إطار غير الواجب ، وهكذا نجد التراكيب على تشكلها وتنوعها بينها من التراسل والتماس ما بينها ؛ تقترب تارة إلى حد التداخل ، وتبتعد أخرى [١٤] .

وقد دلل الشريف على أنها تشبه سلسلة متصلة الأطراف تُسْلِم كل حلقة إلى الأخرى دون انفصام ، يقول : " فالثابت أن أساس الأمر هو أساس المجزوم ، وأن الأمر أقرب إلى بساطة الأساس من المجزوم وأن المجزوم أقرب إلى الأمر وأساسه من المرفوع . فالمرفوع أبعد عن بساطة الأساس من المجزوم . أما المنصوب فقريب من المجزوم في علامات النصب القائمة على حذف النون ، وهي أغلب حالات التصريف ، وقريب من المرفوع في حالات أخرى " [١٥] .

وإن كان الشريف يرى أن ما قدّمه لا يقبل التطبيق في التصور الخطي أو التصنيفي للنظام ، إلا أنه يمكن تحقيق ذلك إذا تصورنا النظام بحسب ما يقتضيه التشارط والاسترسال كما في الرسم التالي :



وعبّر الأزهر الزناد عن جزء مما ذكره الشريف سابقا يبين به مكانة المنصوب والمجزوم وموضعهما قائلا : " الإمكان درجات تؤخذ من زوايا عديدة ، فإذا كانت الزاوية زاوية الإمكان المتجه إلى الوجود انتصب الفعل في صلة (أنْ) . وإن كانت الزاوية زاوية الإمكان المتردد بين الانتفاء والوجود كان الجزم في صلة (إنْ) " [١٦] .

وذلك يعني بالضرورة عندهما أن المنصوب والمجزوم يقع في إطار الإمكان وفق تصور سيبويه العام في قسمته الثنائية : الواجب وغير الواجب التي أُشير إليها من قبل ، ورأيا أن المنصوب أقرب إلى المرفوع ، وكأنه أقرب إلى التحقق والوجود من غيره .

والسؤال الآن عن الفعل الذي تلحقه نون التوكيد ؛ أهو واجب أم غير واجب؟ وبأي اعتبار أُلحِق ؟ أو بمعنى آخر كيف تم تصنيفه ؟

الأفعال المؤكدة بالنون بين الوجوب وعدمه :

نص سيبويه على أن نوني التوكيد لا تلحقان إلا الأفعال غير الواجبة ، وعبّر عن ذلك بصيغ متقاربة في مواضع متفرقة ، يقول : " فالنون لا تدخل

على فعل قد وقع ، إنما تدخل على غير الواجب " (١٧) ، وكذلك " من مواضعها الفعل الذي لم يجب " (١٨) .

وتابعه في ذلك المبرد بقوله : " اعلم أنهما لا تدخلان من الأفعال إلا على ما لم يجب " (١٩) ، وابن السراج في قوله : " وأما الموضع الذي تقع فيه النون وتخلو منه ، فالأمر والنهي وما جرت مجراهما من الأفعال غير الواجبة "(٢٠).

ولا يختلف الأمر كثيرا عند غالب النحاة في نصهم على كون الأفعال التي تلحقها نون التوكيد غير واجبة ، كالزجاجي (٢١) ، والوراق (٢٢) ، والصيمري (٢٣) ، وعبّر عنه عبد القاهر الجرجاني بما لم يثبت (٢٤) . وعبّر عنه متأخرو النحاة بأنها لا تدخل إلا على الأفعال المستقبلة (٢٥) .

ومن هنا فقد نبه بعضهم إلى أن هذه النون لا تلحق الفعل الماضي ؛ فلا تقول " لا لأكلَنّ زيد ، وذلك لأن الماضي والحال ثابتان ، والثابت لا يفتقر إلى التأكيد كما يفتقر إليه ما لم يثبت " (٢٦) .

وكذلك لا تلحق الفعل المضارع الدال على الحال ، وعللوا ذلك بأنه " لما كان موجودا ، وأمكن للمخاطب في الأغلب أن يطلع على ضعفه وقوته لم يؤكد " (٢٧) بالنون ؛ فإن الفعل لما كان موجودا الآن مشاهَدا فهو ثابت للعيان لا شك في وقوعه وحدوثه ، إذ المشاهدة والمعاينة مثبتة إما لوقوعه – وهو الغالب – أو لعدم وقوعه وثبوته فلا يحتاج بعدُ إلى إثبات أو توكيد أو غيرهما.

ثم لما كان الفعل المضارع يصلح لزمانين : الحال والاستقبال ؛ فرقوا بين توكيد الدال على الحال وتوكيد الدال على الاستقبال ، فخصوا الأخير بنوني التوكيد ، يقول الوراق في ذلك : " واعلم أن النون إنما لزمت اللام لأن الفعل المضارع يصلح لزمانين ، فلو أسقطت النون وقلت : والله لا يقومُ زيد ، لم يعلم أنك تقسم على الحال أو الاستقبال ، فجعلوا النون تخص الفعل المضارع بالاستقبال " (٢٨) ؛ لكيلا يلتبس بما يقع في الحال (٢٩) .

ولذلك حدد بعضهم الفعل المضارع بشرط " أن يكون ... بمعنى الطلب أو ما أشبه به .. لأن الطلب إنما يتعلق بغير الموجود فلا يكون إلا في المستقبل ، وإنما خُصت بالطلب ؛ لأن الطالب إنما يطلب في العادة ما هو مرادٌ له فكان ذلك مقتضيا لتأكيده ، لأن غرضه في تحصيله بخلاف الخبر"[٣٠] .

وتأكيدا على ما ثبت عندهم من كونها لا تلحق إلا الأفعال غير الواجبة نصوا على أن هذه النون لا تدخل على " الخبر المثبت ، لا تقول : يخرجنّ زيدٌ ؛ لأجل أن هذا ... مستقر ثابت " [٣١] ، لأنه " إذا كان ثابتا لم يفتقر إلى التأكيد " [٣٢].

وللسبب نفسه لا تدخل على المضارع المنفي بـ " لم " ، فلا يصح عندهم ; لم يخرجنّ زيد ، " لأن المضارع مع لم بمعنى الماضي ، والماضي لا تدخله النون البتة " [٣٣] ؛ لأن " الماضي والحال موجودان حاصلان فلا معنى لطلب حصول ما هو حاصل " [٣٤] .

وما دام الماضي والمضارع المرفوع (الدال على الحال) مستبعدين من لحاق نوني التوكيد بهما ؛ فلا شك أن الفعل المؤكد بهما – على ما أشار النحاة – يقع على إحدى النقاط التي تلاصق المرفوع من جهة ، والتي تلاصق الماضي من الجهة الأخرى ، وهي المنطقة التي يتواجد فيها المجزوم والمنصوب . ولكن أي نقطة أو نقاط تلك التي يَشغلها الفعل المؤكد بنوني التوكيد في هذه المساحة ؟

للإجابة على ذلك السؤال يتطلب الأمر أن نعرض لما تلحقه نونا التوكيد ، وتفصيله وبيانه على الوجه الذي يبين في أي نقطة يتمركز في صورة أساسية، وما يقع منه في صورة ثانوية .

واجب التوكيد (اللازم) :

قد تكون النون لازمة للفعل ؛ إذا كان جوابا للقسم ، والفعل متصل بلام القسم اتصالا مباشرا ، ودالا على الاستقبال مثبتا غير منفي [٣٥] .

ورغم تواتر ذلك الأمر بين النحاة واتفاقهم عليه ؛ إلا أننا نجد ابن يعيش ينقل كلاما منسوبا إلى أبي علي الفارسي ، يقول فيه : " وذهب أبو علي إلى أن النون هنا غير لازمة وحكاه عن سيبويه ، قال ولحاقها أكثر ، والسيرافي وجماعة من النحويين يرون أن لحاق النون يقع لازما " [٣٦] .

ونجد لذلك إرهاصا في شعر الكميت بن معروف ، يقول :

لَئِن تَكُ قد ضَاقت عَليكُم بُيوتُكُم لَيَعْلَمُ رَبِّي أنّ بَيْتِي وَاسِع

وقع الفعل المضارع المرفوع " ليعلمُ " الدال على الحال جوابا للقسم ، وذلك شاذ عند البصريين [٣٧] ، وعللوا عدم الحاجة إلى توكيده لكون الفعل الدال على الحال متحقق الوجود [٣٨] ، ولأن النون تخلصه للاستقبال [٣٩] .

ورأى الرضي جوازه ؛ إذ رُبّ موجودٍ غير مشاهد يصح إنكاره [٤٠] ، ولذا يصح توكيده بالنون رغم كونه دالا على الحال .

ومن جهة أخرى نجد هاجس الدلالة على الطلب واشتراطه عند التوكيد بالنون يختل ، أو لا ينتظم كل الصور والتراكيب ، وهو ما يلح عليه سيبويه ويفطن إليه في سؤاله الخليل بن أحمد " عن قولهم : أقسمت عليك إلا فعلت ولمّا فعلت ، لِمَ جاز هذا في هذا الموضع ، وإنما أقسمت ها هنا كقولك : والله؟ فقال : وجه الكلام لتفعلن ها هنا ، ولكنهم إنما أجازوا هذا لأنهم شبهوه بنشدتك الله ، إذ كان فيه معنى الطلب " [٤١] .

وللسيرافي تعليق طريف دقيق في هذا الموضع ، يقول : " إن المتكلم إذا قال : أقسمت عليك لتفعلن ، فهو مخبر عن فعل المخاطب أنه يفعله ومقسم

عليه . فإذا لم يفعله فهو كاذب لأنه لم يوجد خبره على ما أخبر به . وإذا قال : أقسم عليك إلا فعلت ولمّا فعلت ؛ فهو طالب منه سائل ، ولا يلزمه فيه تصديق ولا تكذيب . وللفرق بين المعنيين فُرّق بين اللفظين " [٤٢] .

ولا يختلف الأمر كثيرا سواء كان المتكلم معبرا عن قسمه هو ، أو معبرا عن قسم غيره كالمخاطب [٤٣] .

وقد يأتي الفعل مؤكدا بالنون وليس قبله ما يُحْلَفُ به ؛ وهو على نية اليمين [٤٤] .

هذا التنوع والتشكل يوحي بأن الفعل المؤكد بالنون توكيدا لازما عند غالب النحاة لا يشغل نقطة واحدة أو مركزا واحدا ، بل يملأ فراغات ومساحات متنوعة ومختلفة بتنوع صوره وأشكاله . وهذا ما سيتجلى لنا عند عرض صور التوكيد الجائزة .

جواز التوكيد مع استحسانه :

وله درجتان في الاستحسان :

أ – أن يكون توكيده قريبا من الواجب :

وذلك إذا كان المضارع شرطا لإن الشرطية المؤكدة بما الزائدة [٤٥] ، وقد قيل إنه كثير في القرآن بل لم يقع فيه إلا مؤكدا [٤٦] ، وذلك كما في قوله تعالى ﴿ فإما تثقفنهم في الحرب فشرد بهم من خلفهم لعلهم يتذكرون وإما تخافن من قوم خيانة فانبذ إليهم على سواء – الأنفال ٥٧- ٥٨ ﴾، وكثرته تلك ، وأنه لم يأت في القرآن إلا مؤكدا بالنون – حدا بالمتأخرين أن ينسبوا إلى المبرد والزجاج القول بلزوم نون التوكيد في هذا الموضع وأنه لا يجوز حذفها إلا في الضرورة [٤٧] .

وقد ذكر ابن عقيل أنهما لا يلزمان بعد إما الشرطية ، وأشار إلى أن ذلك مذهب المحققين ، ونص عليه سيبويه بقوله : " وإن شئت لم تقحم النون"[٤٨].

ومنه قول الشاعر :

زَعَمتْ تُمَاضِرِ أنني إمَا أمُتْ   يَسْدُدْ ابَيْنُوهَا الأصَاغِرُ خُلَتِي

وقول الأعشى :

فـإمّـا تُرَيْنِي ولِي لِـمّـةٌ   فإنّ الحوادِثَ أوْدَى بها [٤٩]

وقول الشاعر :

يا صَاحِ إمّا تَجِدْنِي غَيْرَ ذِي جِدَةٍ

فَمَا التَّخَلِّي عَنِ الخِلَانِ مِنْ شِيَمِي [٥٠]

ب – جواز توكيده وعدمه :

وذلك إذا جاء المضارع بعد طلب ، وللطلب صور منها [٥١] :

١- النهي :

ومثاله قوله تعالى ﴿ ولا تَحْسَبَنَّ اللهَ غافلا عمّا يَعْمَلُ الظالمون – إبراهيم ٤٢ ﴾ وقوله تعالى ﴿ ولا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إنّي فاعِلٌ ذلك غدا إلا أن يشاء الله – الكهف ٢٣ ﴾ .

٢- الأمر :

ومنه قوله تعالى ﴿وليُسْجَنَنّ وليَكُونَنْ مِن الصّاغِرين – يوسف ٣٢﴾

وقوله سبحانه ﴿ لنَسْفَعَنْ بالنّاصِية – العلق ١٥ ﴾ ، ومنه قولهم : افعلَنْ ذاك ، ولتفعلن .

٣- **الدعاء :**

كقول عبد الله بن رواحة : **فأنزلنْ سكينة علينا**

وقول الخرنق :

لا يَبْعِدَنْ قومِي الذين هم　　　سم العداة وآفة الجزر

٤- **الاستفهام :**

ومنه قوله تعالى : ﴿ ثم ليقطع فلينظر هل يذهبن كيده ما يغيظ – الحج ١٥ ﴾ ، وقول الأعشى :

فهَلْ يَمْنَعَنّي ارتِيَادِي البلا　　　دَ مِنْ حَذَر المَوتِ أن يَأتِيَنْ

وقول الشاعر :

وَأقبِلْ عَلى رَهْطِي وَرَهْطِك نَبْتَحِثْ

مَسَاعِينا حتّى نَرَى كَيْفَ نَفْعَلا

وقوله : **أفَبَعْدَ كِنْدَة تَمْدَحَنَّ قبيلا**

وقوله : **هَلْ تَحْلِفَنْ يَا نُعْمَ لا تَدِينُهَا**

٥- **التمني :**

كقول الشاعر :

فَلَيْتَكِ يَومَ المُلْتَقى تَرَيِنَنّي　　　لِكَي تَعْلَمِي أنّي امْرُؤٌ بِكِ هَائِمُ

٦- **العَرْض :**

وهو مما نقله سيبويه عن يونس ، مثل قولهم : هَلا تقولَنّ ، ألَا تقولَنّ ومثله : لولا تقولَنّ ؛ لأنه عرض ، وعلق سيبويه على ذلك بقوله : " فكأنك قلت : افعل ، لأنه استفهام فيه معنى العرض " (٥٢) .

٧- التحضيض :

ومنه قول الشاعر :

هَلّا تَمُنّنْ بوَعْدٍ غيْرَ مُخْلِفةٍ

كَمَا عَهِدْتُك فِي أيّامِ ذِي سَلَم [٥٣]

واشترط ابن الحاجب أن يكون الفعل بمعنى الطلب وذلك " لأن الطلب إنما يتعلق بغير الموجود فلا يكون إلا في المستقبل وإنما خُصت بالطلب ؛ لأن الطالب إنما يطلب في العادة ما هو مرادٌ له فكان ذلك مقتضيا لتأكيده ، لأن غرضه في تحصيله بخلاف الخبر فإن هذا المعنى مفقود فيه " [٥٤] .

إعراب الفعل وبناؤه :

اختلف العلماء في حكم الفعل المضارع المؤكد بالنون ؛ أهو معرب أم مبني ؟ وهم في ذلك على آراء ثلاثة ، هي :

١- معرب مطلقا [٥٥] :

قالت به جماعة ، بل قالوا : جميع ما اتصل به النونات من المضارع (أي نون النسوة ونوني التوكيد) باق على إعرابه [٥٦] ، وممن قال بإعراب الفعل إذا اتصلت به نون النسوة ابن درستويه وابن طلحة والسهيلي [٥٧] ، وعللوا ذلك ببقاء لفظ المضارعة للمعرب [٥٨] ، وأنه بسببها كان لمفرد أو تثنية أو جمع [٥٩] ، والإعراب فيها مقدر [٦٠] ، منع من ظهوره ما عرض فيه من الشبه بالماضي [٦١] .

٢- مبني مطلقا :

وهو قول الأخفش والزجاج [٦٢] ، وقيل تعليلا لذلك الرأي إنه مبني للتركيب لأن كتل شيتنين جعلا شيئا واحدا يبنيان ؛ كبعلبك ورام هرمز

وابن أم[٦٣] ، إذ صار الفعل هو والنون كالكلمة الواحدة ، ولا إعراب في الوسط ، والنون حرف لا حظ له في الإعراب فبقي الجزآن مبنيين [٦٤] .

وقيل السبب هو ضعف شبهه بالاسم ؛ فرجع إلى أصله بدخول نون التوكيد التي هي من خصائص الأفعال [٦٥] .

وقد قالوا إن موجب البناء مع ضعفه هو اشتغال ما قبل النون المؤكدة بالحركة المجتلبة للفرق بين المفرد المذكر ، والمجموع المذكر ، والواحد المؤنث ، ففتحوا في الأول ، وضموا في الثاني ، وكسروا في الثالث ؛ لأجل الفرق [٦٦] .

٣- معرب في حالات ومبني في حالات :

يكون الفعل المضارع مبنيا إن باشرته نون التوكيد ، وذلك لتركبه معها وتنزله منزلة صدر المركب من عجزه [٦٧] .

فإن لم تتصل به اتصالا مباشرا ، وفصل بينهما فاصل كألف الاثنين أو واو الجماعة أو ياء المخاطبة ؛ أُعْرِب [٦٨] .

وعللوا إعرابه بامتناع التركيب ، إذ الضمائر البارزة فصلت بين الفعل ونون التوكيد [٦٩] ، ولا تركب ثلاثة أشياء فتجعل شيئا واحدا [٧٠] .

واستدلوا على إعرابه برجوع علامة الرفع عند الوقف على المؤكد بالخفيفة نحو : هل تُفعَلُنْ ، فإنه عند الوقف تحذف ، وترد الواو والنون ، فيقال: هل تفعلون ، ولو كان مبنيا لم يختلف حال وصله ووقفه [٧١] ، وقيل إعرابه تقديرا [٧٢] .

والأقرب إلى الترجيح هو الرأي الأول ، وأن الفعل المضارع إذا أكّد بنون التوكيد الخفيفة أو الثقيلة ؛ فقد تحولت دلالته – أولا – إلى الاستقبال ، وصار " غير واجب " ، وهو ما يقع في إطار المنصوب والمجزوم .

ومما يقوي ذلك قول سيبويه أنه " إذا كان فعل الجميع مرفوعا ، ثم أدخلت فيه النون الخفيفة أو الثقيلة ، حذفت نون الرفع ، وذلك قولك : لتفعلُنَّ ذاك ، ولتذهبُن! " (٧٣) ، وكذلك إذا أسند إلى ألف الاثنين (٧٤) .

ولعل ما قدمه المبرد من تعليل لذهاب النون أجدر بالنظر والاعتبار إن لم يكن أقرب إلى تمثيل الحقيقة والصواب ، يقول : " فإذا ثنيت ، أو جمعت ، أو خاطبت مؤنثا فإن نظير الفتح في الواحد حذف النون مما ذكرت لك . تقول للمرأة : هل تضربِنّ زيدا ؟ ولا تضربِنّ عمرا ؛ فتكون النون محذوفة التي كانت في تضربين؛ ألا ترى أنك إذا قلت : لن تضربَ يا فتى ، قلت للمرأة – إذا خاطبتها - : لن تضربي ، وكذلك لن تضربا ، ولن تضربوا للاثنين والجماعة . فحَذْفُ النون نظير الفتحة في الواحد " (٧٥) .

ويدعم ما ذهب إليه المبرد ما نراه من فتح آخر الفعل المضارع المؤكد بالنون إذا أسند إلى الظاهر أو الضمير المستتر سواء كان الفعل صحيحا أم معتلا ؛ ومثال ذلك قوله تعالى : ﴿ ولينصرَنّ الله من ينصره – الحج ٤٠ ﴾ وقوله سبحانه : ﴿ قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها – البقرة ١٤٤ ﴾ ، وقوله : ﴿ لا يغرنك تقلب الذين كفروا في البلاد – آل عمران ١٩٦﴾ ، وقوله عز من قائل : ﴿ ويستعجلونك بالعذاب ولولا أجل مسمى لجاءهم العذاب وليأتينهم بغتة – العنكبوت ٥٣ ﴾ فالملاحظ أن الأفعال المؤكدة بالنون توكيدا مباشرا ؛ الصحيح منها والمعتل سواء أسندت إلى اسم ظاهر أو إلى ضمير مستتر وجوبا ؛ مفتوحة الآخر (٧٦) .

ويؤكد ما ذهبنا إليه أن الفعل إذا اتصلت به نون التوكيد ؛ وكان قد حذف منه شيء بسبب الجزم عاد إليه ذلك المحذوف ، ومثال ذلك قوله تعالى : ﴿ فلا تكونن من الممترين – الأنعام ١١٤ ﴾ فالفعل " تكونن " في موضع جزم بـ " لا " الناهية ، والأصل أن يحذف حرف العلة لالتقاء ساكنين ؛ فـ " تكون " إذا جزمت ؛ صارت " تكن " . إلا أن حرف العلة رُدّ عندما أُكد الفعل بالنون إذ

فُتِحَ آخره ، ولم يكن هناك مبرر لحذف حرف العلة . وكذلك في قوله تعالى : ﴿ ولا تقولن لشيء إني فاعل ذلك غدا – الكهف ٢٣ ﴾. ومنه قوله تعالى : ﴿ واتقوا فتنة لا تصيبن الذين ظلموا منكم خاصة – الأنفال ٢٥ ﴾ ، وإن كان النحاة قد اختلفوا في ذلك اختلافا كبيرا ، إذ نرى فئة منهم – بل أكثرهم – تذهب إلى أن " لا " في الآية للنهي وليست للنفي ، منهم الزمخشري في كشافه (٧٧) ، وتابعه في ذلك أبو السعود العمادي في تفسيره (٧٨) ، وفصل القرطبي القول في ذكر الخلاف الواقع بين النحاة (٧٩) . ومن ذلك الباب قوله تعالى : ﴿ وإما تخافن – الأنفال ٥٨ ﴾ ، وقوله سبحانه : ﴿ فإما يأتينكم مني هدى – طه ١٢٣ ﴾ .

ولا تختلف المسألة كثيرا مع فعل الأمر في مثل قولنا : قومَنّ ، وقولَنّ الحق، وامشِيَنّ إلى الخير ، ولينامَنّ الظالم ، وهكذا .

يضاف إلى ذلك قول المبرد أن نوني التوكيد " لا تدخلان من الأفعال إلا على ما لم يجب ، ولا يكون من ذلك إلا في الفعل الذي يؤكد ليقع . وذلك ما لم يكن خبرا " (٨٠) .

وقد تضافرت نصوص النحاة تأكيدا على ذلك المعنى المقصود ، والدلالة المتوخاة ، يقول الزركشي : " والقصد منه – أي التأكيد – الحمل على ما لم يقع ، ليصير واقعا " (٨١) ، فهي " توكيد ما لم يقع ليكون حاملا على الإيقاع" (٨٢) .

ومراد كلام المبرد هنا أن نوني التوكيد تُحْدِثان في الفعل الذي تدخلان عليه دلالة عدم الوجوب ؛ فهو " غير واجب " ، ولكنه لا يقصد به الممتنع تماما بل يُراد به مقاربة الوجوب ، فهو على ذلك " غير واجب " مؤكد الوقوع ، لأنها تقوي الإمكان فيه ، وهو ما شبهه السيرافي بالوعد ، فقولنا : والله ليخرجَنّ زيد، معناه أنه لم يقع منه خروج ، فهو غير واجب ، وإن كان خروجه مؤكداً،

فهو لا يعني بحال أنه سيخرج ، بل تعني الوعد الملزم بالخروج ، وكأنه التزام يوقعه المتكلم متحملا مسؤوليته تجاه المخاطب ، وبتعبير المبرد " الذي يؤكد ليقع " .

ومن جهة أخرى يربط المبرد بين " يفعل " الدالة على الواجب ؛ و " يفعلن " الدالة على المؤكد الوقوع مما لم يقع ، وهو ما ربط بينهما سيبويه من قبل في قوله " وإذا قال هو يفعل ، أي هو في حال فِعل ، فإنّ نفيه ما يفعلُ . وإذا قال هو يفعلُ ولم يكن الفعل واقعا فنفيه لا يفعلُ . وإذا قال لَيَفعلنّ فنفيه لا يفعلُ ، كأنه قال : والله لَيَفعلنّ فقلتَ والله لا يفعل " [٨٣] .

وهو ما يمثل حلقة وصل بين الواجب " المضارع المرفوع " والممكن " الشرط مجزوما وغير مجزوم " . إذ الممكن مما يجوز أن يكون ويجوز أن لا يكون [٨٤] ، ويكون بذلك التوكيد باعتباره غير واجب من الممكن أي ممكنٌ مؤكدٌ يقارب المرفوع ، ولكنه ليس واجبا ، فيحتل منطقة وسطى بين الواجب والممكن .

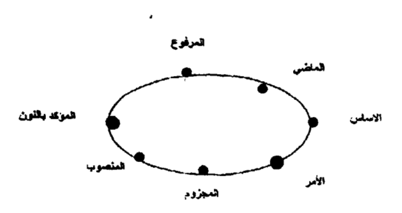
ويؤكد ذلك من جانب آخر ما نراه من تبادل في المواقع أو تداخل بين جواب الشرط والقسم { باعتباره نوعا من أنواع التوكيد ، إن لم يكن مرتبطا بصورة ما بنوني التوكيد } . إذ يجعل سيبويه القسم بمنزلة الجزاء ، فيعتمد عليه الجواب ، يقول في باب الجزاء إذا كان القسم في أوله : " وذلك قولك : والله إن أتيتني لا أفعلُ ، لا يكون إلا معتمدة عليه اليمين ، ألا ترى أنك لو قلت: والله إن تأتني آتك لم يجز . ولو قلت : والله من يأتني آته كان محالا ، واليمين لا تكون لغوا كـ " لا " و " الألف " ؛ لأن اليمين لآخر الكلام ، وما بينهما لا يمنع الآخر أن يكون على اليمين " [٨٥] ، وكذلك في إشارة النحاة إلى أن من مواضع نوني التوكيد " حروف الجزاء إذا وقعت بينها وبين الفعل ما للتوكيد ؛ وذلك لأنهم شبهوا (ما) باللام في لتفعلنّ ، لما وقع التوكيد قبل الفعل ألزموا النون آخره كما ألزموا هذه اللام " [٨٦] .

وكأن التوكيد في الموضعين السابقين هو الغالب على دلالة الكلام ، إن لم يكن الموجه لها ؛ لأنه متعلق بفعل المتكلم .

ولعل ما ساقه سيبويه على لسان الخليل من أن نون التوكيد تشبه " إنّ " المؤكدة [٨٧] دفع بالأستاذ الزناد إلى تحليل ذلك واستظهار عودة نون التوكيد إلى " إنّ " تركيبا ودلالة [٨٨] ، وخلص إلى أن " حرف التوكيد (إنّ) ولاحقة التوكيد (نّ) أداتان مختلفتان في ظاهر الأمر ولكنهما واحدة في الحقيقة "[٨٩]، ويفسر ما حدث لأداة التوكيد (إنّ) من اختزال ، إذ يقتضي الإنشاء الحفاظ على الأداة التي يحدث بها ، فصارت نونا ، والتحقت بالصيغة الواردة في أقرب موقع من الذيل إذ الفعل يعبر عن الحدث أو الحكم في الجملة فكان أولى العناصر بأن يحمل لاحقة التوكيد [٩٠] .

وإن كانت " إنّ " في الواجب ، ونون التوكيد في غير الواجب ، فإن المقصود بالواجب هنا لا يعني الخبر المحض أو ما أطلق عليه العلماء " الخبر الابتدائي " ويقصد به الخبر الموجه إلى مخاطب خالي الذهن ؛ بل يُقصَد به الخبر المؤكد ، وهو المراد عندهم بالخبر الطلبي – ويمثله أحد قسميه – لكونه جواب سائل [٩١] ، مما يعني أنه وإن كان خبرا إلا أنه مشوب بإنشاء، وهو ما كان سيبويه قد ألمع إليه من كون التوكيد يتوجه به المتكلم إلى المخاطب على سبيل شبيهة بما يكون في الأمر من طلب [٩٢] .

وكما سبقت الإشارة إلى الفرق بين : والله لفعلت ، و : والله لتفعلنّ ، فالأولى في الواجب ، والثانية في غير الواجب . وبذلك نستطيع تصور الفعل المضارع المؤكد بالنون على النحو التالي :



وهكذا نجد أن كل واحدة منهما تملأ فراغا في الكلام لتجعله متواصلا بدرجاته إذ لا انفصام ، إذ تشغل نون التوكيد مراكز (أو فراغات) بين الواجب والممكن بدرجاته . وتشغل حيزا كذلك من الممكن ، فنجد الاسم المؤكد بـ " إنّ " أو " أنّ " أقرب إلى الواجب ، ثم نجد الفعل المؤكد بالنون يليه في الدرجة والمنزلة ، وهو رغم ذلك على درجات ، إذ لا يمثل درجة واحدة أو نقطة واحدة ، فمنه الواجب التوكيد – كما رأينا – وذلك إذا كان جوابا للقسم ، ومنه الأقل درجة – ويمثل نقاطا أخرى – فأعلاه الجائز التوكيد مع استحسانه لقربه من الواجب التوكيد ، وأدناه مما يكون توكيده وعدم توكيده سواء ، وهو ما يعبر عن درجة من الممكن في هذه الحالة .

ولسنا بحاجة بعدُ إلى تفصيل القول في كل الصور المؤكدة بالنون ؛ إذ ربط بينها سيبويه لما بينها من وشائج وتراسل ، فهو يرى الاستفهام بمنزلة الأمر " وذلك لأنك تريد أعلمني إذا استفهمت " (٩٣) ، فالاستفهام مقارب للأمر أو مساوٍ له ؛ لأن " أتخبرني فيه معنى افعل " (٩٤) .

وكذلك العرض والتحضيض مقاربان للأمر والاستفهام ، فقولهم " هَلّا تقولنّ ، وألّا تقولنّ . وهذا أقرب أنك تعرض ، فكأنك قلت : افعل ، لأنه استفهام فيه معنى العرض " (٩٥) ، والدعاء بمنزلة الأمر كذلك (٩٦) ، و " التمني فيه معنى الأمر لأن قولك : ليتك تخرجَنّ بمعنى اخرجَنّ لأن التمني طلب في المعنى " (٩٧) .

ولا يبعد كلام النحاة في الفعل المؤكد بالنون في صورته الكلية عما أشار إليه اللغويون الغربيون ؛ فإن المتكلم يريد بالتوكيد عن رغبته في إلزام نفسه أو إلزام المخاطب بأمر ما أو فعل ما مستقبلا ، هذا الأمر أو الفعل ليس واقعا الآن ، بمعنى أنه غير حاصل أو ثابت ، وهو ما عبّر عنه فراولي Frawley بالموجهية المعرفية (Epistemic Modality) وهي تمثل ما لدى المتكلم من إتاحات دلالية يعبر بها عن حكمه بخصوص أمر ما ، أو احتمال حصوله (٩٨).

وليس الأمر ببعيد مما ساقه أوستين J. L. Austen في نظريته في الأفعال الكلامية التي جعل الأفعال فيها على خمسة أقسام ، وجعل التوكيد وما يعبر عنه واقعا تحت قسم " الوعديات " (أو أفعال التعهد) : وهي قد تكون إلزامات للمتكلم بأداء فعل ما ، كما قد تكون إفصاحات عن نواياه ، ومنها الوعد والقسم والتوكيد والضمان والتعاقد والنية والعزم (٩٩) .

وبمعايير سيرل J. Searle وتصنيفه بجد التوكيد فعلا كلاميا يندرج تحت صنفين : أولهما الوعديات أو الالتزاميات ، والثاني التقريريات . والغرض المتضمن في القول هو التقرير مما يعني مسئولية المتكلم عن صحة ما يتلفظ به (١٠٠) .

ولعل الملمح البارز في قولهم " الوعد " باعتباره العنصر الأساسي فيما أطلقوا عليه الوعديات (أو الالتزاميات) ، وهو ما ارتآه السيرافي في التوكيد باعتباره وعدا كما سبقت الإشارة .

وإن كنت أرى أن التوكيد لا ينحصر – تداوليا – تحت الوعديات أو التقريريات ، بل يتسع في دلالته وطرق أدائه وتعبيره بما له من خصوصية في اللغة العربية بما يستحق به أن يُفرد بدراسة خاصة تُبيّن الجانب التداولي فيه .

خلاصة وخاتمة :

عَمِل هذا البحث منطلقا من عدة تساؤلات - محاولا الإجابة عليها – على التحقق من صحة الفرضية التي أراد اختبار صحتها من عدمه .

وانتهى إلى التأكيد على ما ذهب إليه سيبويه – والنحاة بعده – من أن الفعل المؤكد بنوني التوكيد يقع في إطار " غير الواجب " ، فهو لارتباطه بالمستقبل من جهة ، وعدم تحققه أو ثباته من الجهة الثانية ، مما يجعله يمثل عدة نقاط على خط عدم الوجوب تقارب الواجب أو تباعده شيئا ما .

وإن كانت قسمة سيبويه الثنائية : واجب ، وغير واجب لم تبين لنا أو تكشف عن وضعية الفعل المؤكد بالنون ؛ أيكون في حكم المجزوم أم في حكم المنصوب ؟ ؛ إلا أنها تضعه حكما في إطار المعرب على خلاف ما ذهب البصريون ، وأكد على ذلك ما سقناه من أدلة تمثلت في فتح آخر الفعل المؤكد بالنون ، وحذف نون الرفع إذا أسند إلى ألف الاثنين أو واو الجماعة أو ياء المخاطبة (الأفعال الخمسة) ، وكذلك ردّ المحذوف .

وقد كانت المقاربات بين بعض الصور والتراكيب لـ " يفعل " في الواجب و " يفعلنّ " في غير الواجب ، وكذلك تبادل المواقع أو تداخلها كما في جواب الشرط والقسم ؛ دليلا مؤكدا على صحة الفرضية التي عمل البحث على إثباتها.

وباعتبار الفعل المؤكد بالنون – وإن كان غير الواجب عند النحاة – وعدا ملزما ؛ سواء كان من المتكلم أم إلزاما للمخاطب ؛ فهو أقرب بذلك إلى الوجوب أو يكاد يماسه ، إذ هو الفعل الذي يؤكد ليقع أو ليصير واقعا ، وفي تعبير أكثر دقة " ليكون حاملا على الإيقاع " كما قال العكبري في اللباب .

وعليه فهو صورة من صور الإمكان التي ترتفع فيها نسبة الاقتراب من التحقق أو على الأقل إرادة ذلك وضمانه ، وبذلك رجّح البحث كونه يقع في حكم المنصوب ، إذ الإمكان إذا كان متجها إلى الوجود أو التحقق انتصب الفعل – كما سبقت الإشارة – ويعضد ذلك فتح آخر الفعل وحذف النون من الأفعال الخمسة ورد المحذوف .

الحواشي :

(١) انظر علل النحو للوراق ، ص ٥٦٢ ، النحو الوافي ٤/ ١٦٧- ١٦٨ .

(٢) الإنشاء في العربية ، ص ٥٦٠ .

(٣) البرهان في علوم القرآن ٤٠٥/٤ .

(٤) الكتاب ٣ / ٢٥ .

(٥) السابق نفسه .

(٦) السابق ٣ / ٣٨ ، وانظر كذلك : مصطلح الواجب في كتاب سيبويه ، ص ٥٩ وما بعدها .

(٧) الكتاب ١ / ٣٣٠ .

(٨) مصطلح الواجب في كتاب سيبويه ، ص ٦٠ .

(٩) الكتاب ١ / ١٤٥ .

(١٠) السابق ٣ / ٢٤ .

(١١) شرح المفصل ١ / ٨٧ .

(١٢) الكتاب ١ / ٣٣١ .

(١٣) انظر في ذلك : الشرط ودرجات الإمكان ، ص ١٠٠- ١٠٣، الحروف المشبهة بالفعل ، ص ٨ .

(١٤) السابق ص ١٠٣ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١١ .

(١٥) الشرط والإنشاء النحوي ، ص ٩٨٢ .

(١٦) الإشارات النحوية ، ص ٢٥٨ . وما ارتآه الشريف والزناد على وجاهته يقبل شيئا من التعديل ليصير متوائما مع ما ذهب إليه النحاة

في قسمتهم الثلاثية : واجب ، ممكن ، ممتنع . فالواجب عندهم إما ماضٍ – وهو الواجب المنتهي – وإما مضارع مرفوع – وهو الواجب غير المنتهي – على حين نجد الممكن عندهم يدخل فيه الشرط مجزوما وغير مجزوم ، وبإمكاننا أن ندخل معه الأمر باعتباره طلبا ممكن الوقوع والحدوث ، بل هو مطلوب الوقوع ، ثم ننتهي بالمنصوب باعتباره يمثل الممتنع .

(١٧) الكتاب ٣ / ١٠٥ .

(١٨) السابق ٣ / ٥٠٩ ، وانظر كذلك ٣ / ٥١٣ ، ٥١٦ ، ٥١٨ .

(١٩) المقتضب ٣ / ١١، ١٢ .

(٢٠) الأصول في النحو ٢ / ٢٠٠ .

(٢١) الجمل في النحو ٣٥٦ .

(٢٢) علل النحو ٥٦٣ .

(٢٣) التبصرة والتذكرة ٤٢٥ .

(٢٤) المقتصد ١١٣٠ .

(٢٥) انظر في ذلك : المحرر في النحو ١٠٩٩ ، شرح الوافية نظم الكافية ٣٧٣ ، كشف المشكل ٤٦٠ ، شرح المفصل ٩ / ٣٧ ، شرح التصريح على التوضيح ٢ / ٢٠٣ ، الجمل في النحو ٣٥٦ ، المقتصد ١١٢٩ ، التبصرة والتذكرة ٤٢٥ .

(٢٦) المقتصد ١١٢٩ ، شرح المفصل ٩ / ٤١ .

(٢٧) شرح الرضي على الكافية ٤ / ٢٨ -٢٩ ، شرح المفصل ٩ / ٤١ .

(٢٨) علل النحو ٥٦٣ .

(٢٩) المقتضب ٢ / ٣٣٢ .

(٣٠) الإيضاح في شرح المفصل ٢ / ٢٧٩ .

(٣١) المقتصد ، ١١٣٠ .

(٣٢) السابق نفسه .

(٣٣) السابق ١١٣١ ، شرح المفصل ٩ / ٤٢ - ٤٣ .

(٣٤) شرح المفصل ٩ / ٤١ .

(٣٥) انظر الكتاب ٣ / ١٠٤ ، ٥٠٩ ، يقول : اعلم أن القسم توكيد لكلامك . فإذا حلفت على فعل غير منفي لم يقع لزمته اللام ولزمت اللامَ النونُ الخفيفة أو الثقيلة في آخر الكلمة . وذلك قولك : والله لأفعلنّ . وانظر التبصرة والتذكرة ٤٣٠ ، وأضاف الرضي شرطا متضمنا في الكلام وهو ألا يتعلق بالفعل جار سابق عليه كقوله تعالى : ﴿ ولئن متم أو قتلتم لإلى الله تحشرون – آل عمران ١٥٨ ﴾ انظر شرح الرضي على الكافية ٤ / ٤٨٨ .

(٣٦) شرح المفصل ٩ / ٣٩ ، ٤٣ ، المساعد على تسهيل الفوائد ٢ / ٦٦٤. .

(٣٧) شرح الرضي ٤ / ٤٨٨ ، المساعد على تسهيل الفوائد ٢ / ٦٦٤ .

(٣٨) شرح الرضي ٤ / ٣١٢ .

(٣٩) شرح التصريح على التوضيح ٢ / ٢٠٣ .

(٤٠) شرح الرضي ٤ / ٣١٢ .

(٤١) الكتاب ٣ / ١٠٥ – ١٠٦ .

(٤٢) الكتاب ٣ / ١٠٦ ؛ حاشية رقم (٢) .

(٤٣) السابق نفسه .

(٤٤) السابق ٣ / ١٠٥ .

(٤٥) شرح التصريح ٢ / ٢٠٤ ، همع الهوامع ٤ / ٣٩٩ .

(٤٦) همع الهوامع ٤ / ٣٩٩ .

(٤٧) انظر في ذلك : شرح المفصل ٩ / ٤١ ، همع الهوامع ٤ / ٣٩٩ ، المساعد على تسهيل الفوائد ٢ / ٦٦٧ ، وقد نفى الشيخ عضيمة ذلك عن المبرد في حاشيته على المقتضب . انظر ٣ / ١٣ ـ ١٤ .

(٤٨) انظر الكتاب ٣ / ٥١٤ ـ ٥١٥ ، المقتضب ٣ / ١٣ ، المساعد على تسهيل الفوائد ٢ / ٦٦٧ ، همع الهوامع ٤ / ٣٩٩ ، شرح الرضي ٤ / ٤٨٥ .

(٤٩) شرح المفصل ٩ / ٤١ ، المساعد ٢ / ٦٦٧ .

(٥٠) شرح التصريح ٢ / ٢٠٤ ، شرح الكافية الشافية ١٤١٠ .

(٥١) المعتمد في ذلك الكتاب ٣ / ٥٠٩ - ٥١٤ .

(٥٢) الكتاب ٣ / ٥١٤ .

(٥٣) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ٤ / ٩٩ .

(٥٤) الإيضاح في شرح المفصل ٢ / ٢٧٩ .

(٥٥) المساعد على تسهيل الفوائد ٦٧٢ ، همع الهوامع ١ / ٥٦ .

(٥٦) شرح الرضي ٤ / ٢٠ .

(٥٧) شرح الأشموني ١/ ٤٤ ، همع الهوامع ١ / ٥٦ .

(٥٨) رصف المباني ٤٠١ ، شرح الرضي ٤ / ٢٠ .

(٥٩) السابق نفسه .

(٦٠) شرح الرضي ٤ / ٢١ ، شرح الأشموني ١ / ٤٤ .

(٦١) شرح الأشموني ١ / ٤٤ .

(٦٢) المساعد على تسهيل الفوائد ٢ / ٦٧٢ ، شرح الأشموني ١ / ٤٤ .

(٦٣) رصف المباني ٤٠١ ، شرح الكافية الشافية ١٤١٥ .

(٦٤) شرح الرضي ٤ / ١٩ .

(٦٥) همع الهوامع ١ / ٥٦ ، شرح الكافية الشافية ١٤١٥ .

(٦٦) شرح الرضي ٤ / ٢٠ .

(٦٧) همع الهوامع ١ / ٥٥ ، أوضح المسالك ١ / ٣٧ ، المساعد على تسهيل الفوائد ٦٧١ ، شرح الكافية الشافية ١٤١٥ ، رصف المباني ٤٠١ ، شرح الرضي ٤ / ٢١ .

(٦٨) همع الهوامع ١ / ٥٥ ، أوضح المسالك ١ / ٣٨ ، المساعد على تسهيل الفوائد ٦٧١ ، شرح الكافية الشافية ١٤١٥ ، رصف المباني ٤٠١ ، شرح الأشموني ١ / ٤٤ ، شرح الرضي ٤ / ٢١ .

(٦٩) شرح الرضي ٤ / ٢١ ، المساعد على تسهيل الفوائد ٦٧١ .

(٧٠) همع الهوامع ١ / ٥٥ ، المساعد على تسهيل الفوائد ٦٧١ ، شرح الأشموني ١/ ٤٤ ، شرح الكافية الشافية ١٤١٦ ، رصف المباني ٤٠١ ، وذكر فيه أنه : صار أربعة أشياء مركبة وذلك غير موجود في العربية ، وهي الفعل والفاعل ونون الإعراب ونون التوكيد . .

(٧١) همع الهوامع ١ / ٥٥ ، شرح الكافية الشافية ١٤١٦ - ١٤١٧ .

(٧٢) شرح الرضي ٤ / ٢١ ، شرح الكافية الشافية ١٤٢٠ .

(٧٣) الكتاب ٣ / ٥١٩ .

(٧٤) السابق نفسه .

(٧٥) المقتضب ٣ / ٢٠ – ٢٢ .

(٧٦) الآيات في ذلك كثيرة منها كذلك : " الحق من ربك فلا تكونن من الممترين – البقرة ١٤٧ " و " ولا يحسبن الذين كفروا إنما نملي لهم خير لأنفسهم – آل عمران ١٧٨ " و " ولا يجرمنكم شنآن قوم أن صدوكم عن المسجد الحرام – المائدة ٢ " و " فلا تكونن من الجاهلين - الأنعام ٣٥ " و ولا يصدنكم الشيطان – الزخرف ٦٢ " .

(٧٧) انظر الكشاف ٢ / ٢٠١ يقول : " لا تصيبن لا يخلو من أن يكون جوابا للأمر أو نهيا بعد أمر أو صفة لفتنة ، فإذا كان جواباً فالمعنى : إن أصابتكم لا تصيب الظالمين منكم خاصة ولكنها تعمكم . وإذا كانت نهيا بعد أمر فكأنه قيل : واحذروا ذنبا أو عقابا ، ثم قيل : لا تتعرضوا للظلم فيصيب العقاب أو أثر الذنب ووباله من ظلم منكم خاصة ... " .

(٧٨) انظر تفسير أبي السعود العمادي ٤ / ١٦ .

(٧٩) تفسير القرطبي ٧ / ٣٩٣ . وانظر في تفصيل هذا الموضع من الآية : المحرر الوجيز ٥١٥/٢ ، البحر المحيط ٤٧٧/٤- ٤٧٨ ، معاني القرآن للنحاس ١٤٦/٣ ، تفسير الطبري ٩/ ٢١٩ ، تفسير الثعالبي ٣٤٤/٤ ، تفسير البيضاوي ١٠٠/٣ ، إملاء ما منّ به الرحمن ٥/٢ ، وغيرها كثير.

(٨٠) المقتضب ٣ / ١١ .

(٨١) البرهان في علوم القرآن ٢ / ٣٨٤ .

(٨٢) اللباب في علل البناء والإعراب ٢ / ٦٦ .

(٨٣) الكتاب ٣ / ١١٧ .

(٨٤) شرح السيرافي ١ / ١٤٢ ، الشرط ودرجات الإمكان ١٠١ وما بعدها .

(٨٥) الكتاب ٣ / ٨٤ .

(٨٦) السابق ٣ / ٥١٤ - ٥١٥ .

(٨٧) السابق ٣ / ٥٠٩ .

(٨٨) الإشارات النحوية ٢٥١ - ٢٥٢ .

(٨٩) السابق ٢٥٣ .

(٩٠) انظر السابق ٢٥٤ .

(٩١) انظر الحروف المشبهة بالفعل – دراسة تداولية ، ص ٦٠ – ٦١ ، وانظر وكذلك المقتصد ١١٠٥ ، ودلائل الإعجاز ٣٢٣ – ٣٢٦ ، البرهان في علوم القرآن ٢ / ٤٠٥ - ٤٠٦ .

(٩٢) انظر الحروف المشبهة بالفعل ، ص ٦٠ .

(٩٣) الكتاب ٣ / ٥١٣ .

(٩٤) السابق ٣ / ٥١٦ .

(٩٥) السابق ٣ / ٥١٤ .

(٩٦) السابق ٣ / ٥١١ .

(٩٧) شرح المفصل ٩ / ٤٠ .

(٩٨) انظر : Frawley : Linguistic Semantics . p : 389 , 419
Hartmann & Stork : Dictionary of Language and Linguistic , p: 142 (Modality)

(٩٩) Austen: How to Do Things with words, p: 151–163
وكذلك : آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر ، ص ٤٦ ، ١٠٤ ، نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب ، ص ١٠ .

(١٠٠) Searle, J & Vanderveken , D : Foundions of Illocutionary , p : 52

وانظر كذلك : آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر ، ص ٥٠ ، نظرية الأفعال الكلامية ، ص ٣٠ .

المصادر والمراجع

- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر : د . محمود أحمد نحلة . دار المعرفة الجامعية . سنة ٢٠٠٢ م .
- الإشارات النحوية – بحث في تولد الأدوات والمقولات النحوية من الأصول الأحادية الإشارية في اللغة العربية : الأزهر الزناد . منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات – منوبة – تونس . ٢٠٠٥م
- الأصول في النحو : ابن السراج ، تحقيق د . عبد الحسين الفتلي . ط ١ مؤسسة الرسالة . بيروت . لبنان . ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .
- إملاء ما منّ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات : العكبري . ط١ دار الكتب العلمية . بيروت . لبنان . ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م .
- الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة : د . خالد ميلاد . ط ١ . المؤسسة العربية للتوزيع – تونس . ١٤٢١هـ / ٢٠٠١م .
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك : ابن هشام ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . المكتبة الفيصلية . مكة المكرمة . المملكة العربية السعودية .
- الإيضاح في شرح المفصل : أبو عمرو عثمان بن عمر المعروف بابن الحاجب . تحقيق وتقديم د . موسى بناي العليلي . مطبعة العاني . بغداد الجمهورية العراقية .
- البحر المحيط : أبو حيان الأندلسي ، تحقيق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود ، والشيخ علي محمد معوض . ط١ . دار الكتب العلمية . بيروت . لبنان . ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م .

- البرهان في علوم القرآن : بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط١ . دار إحياء الكتب العربية . سنة ١٣٧٧هـ .
- التبصرة والتذكرة : الصيمري ، تحقيق د . فتحي أحمد مصطفى علي الدين . ط ١ . جامعة أم القرى – مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي – كلية الشريعة والدراسات الإسلامية . المملكة العربية السعودية . ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .
- تفسير أبي السعود العمادي . دار إحياء التراث . بيروت . لبنان .
- تفسير البيضاوي . دار الفكر . بيروت . لبنان .
- تفسير الثعالبي : عبد الرحمٰن بن محمد بن مخلوف الثعالبي . مؤسسة الأعلمي . بيروت . لبنان .
- تفسير الطبري : ابن جرير الطبري . دار الفكر ز بيروت . لبنان . ١٤٠٥هـ .
- تفسير القرطبي : أبو عبد الله محمد الأنصاري القرطبي . دار الشعب . القاهرة .
- الجمل في النحو : الزجاجي ، تحقيق د . علي توفيق الحمد . ط ٤ ، مؤسسة الرسالة . بيروت . لبنان . ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م .
- الحروف المشبهة بالفعل – دراسة تداولية : منصور علي عبد السميع . مجلة كلية الآداب – جامعة حلوان . عدد ٢٠ – يوليو ٢٠٠٦م .
- دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر . مكتبة الخانجي بالقاهرة .

- رصف المباني في شرح حروف المعاني : المالقي ، تحقيق د . أحمد محمد الخراط . ط ٢ . دار القلم للطباعة والنشر . دمشق ، بيروت . ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .
- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . ط ٣ . مكتبة النهضة المصرية .
- شرح التصريح علي التوضيح : الشيخ خالد الأزهري . دار إحياء الكتب العربية .
- شرح الرضي على الكافية : الرضي الاستراباذي ، تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر ، طبع جامعة قار يونس ، ليبيا .
- شرح الكافية الشافية : ابن مالك . تحقيق د . عبد المنعم أحمد هريدي . دار المأمون للتراث .
- شرح كتاب سيبويه : السيرافي ، تحقيق د . رمضان عبد التواب وآخرين . مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة . ١٩٨٦م .
- شرح المفصل : ابن يعيش ، عالم الكتب ، بيروت .
- شرح الوافية نظم الكافية : ابن الحاجب ، تحقيق د . موسى بناي علوان العليلي . ساعدت الجامعة المستنصرية على نشره . بغداد . العراق . ١٩٨٠م .
- الشرط والإنشاء النحوي : محمد صلاح الدين الشريف . منشورات كلية الآداب – جامعة منوبة – تونس . ٢٠٠٢م .
- الشرط ودرجات الإمكان : منصور علي عبد السميع . مجلة كلية الآداب ببنها – جامعة الزقازيق – فرع بنها . عدد ١٣ ، يوليو ٢٠٠٥م

- علل النحو : أبو الحسن محمد بن عبد الله الوراق . تحقيق محمود جاسم محمد الدرويش . ط١ . مكتبة الرشد للنشر والتوزيع . الرياض . المملكة العربية السعودية . سنة ١٤٢٠هـ .
- الكتاب : سيبويه ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢ ، ١٩٧٧م .
- الكشاف : الزمخشري ، تحقيق عبد الرزاق المهدي . دار إحياء التراث . بيروت . لبنان .
- كشف المشكل في النحو : الحيدرة اليمني ، تحقيق د . هادي عطية مطر الهلالي . ط ١ . دار عمار . عمّان . الأردن . ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م .
- اللباب في علل البناء والإعراب : أبو البقاء عبد الله بن الحسين العكبري ، تحقيق د. غازي مختار طليمات – د. عبد الإله نبهان ،ط١ . دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٥م .
- المحرر في النحو : عمر بن عيسى الهرمي ، تحقيق منصور علي عبد السميع . دار السلام للطباعة والنشر ، القاهرة . ط ١ ، سنة ١٤٢٦ هـ / ٢٠٠٥ م .
- المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز : ابن عطية الأندلسي ، تحقيق عبد السلام عبد الشافي محمد . ط ١ . دار الكتب العلمية . بيروت . لبنان . ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م .
- المساعد على تسهيل الفوائد : بهاء الدين بن عقيل . تحقيق د . محمد كامل بركات . المملكة العربية السعودية – جامعة الملك عبد العزيز – مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي – كلية الشريعة والدراسات الإسلامية – مكة المكرمة . سنة ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠ م .

- مصطلح الواجب في كتاب سيبويه : د. منصور علي عبد السميع مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة المنيا – م٣٧ ، ج ٣ ، يوليو ٢٠٠٠م .
- معاني القرآن : النحاس ، تحقيق محمد علي الصابوني . ط ١ . جامعة أم القرى . مكة المكرمة . المملكة العربية السعودية . ١٤٠٩ هـ .
- المقتصد في شرح الإيضاح : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق د . كاظم بحر المرجان ، دار الرشيد للنشر – العراق . الجمهورية العراقية . ١٩٨٢م .
- المقتضب : المبرد ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة ، ١٣٩٩هـ .
- النحو الوافي : عباس حسن . ط ٣ . دار المعارف بمصر .
- نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب : طالب سيد هاشم الطبطبائي . مطبوعات جامعة الكويت . ١٩٩٤م .
- همع الهوامع : جلال الدين السيوطي . تحقيق عبد السلام هارون ، د . عبد العال سالم مكرم . نشر دار البحوث العلمية . الكويت . سنة ١٩٧٥م .

- Austin , J . L . : How to Do Things with words , 2nd . , Oxford University Press , 1975 .
- Frawley , William : Linguistic Semantics . New Jersey Hove and London , 1992 .
- Hartmann , R.R.K. and Stork , F.C. : Dictionary of Language and Linguistics . London , 1976 .
- Searle , J . and D . Vanderveken : Foundations of Illocutionary Logic Cambridge University Press , 1985 .



مظاهر الثقل والخفة
وخصائص ابن جني
(دراسة صوتية دلالية)

د. رجب عثمان محمد عيسى (*)

مقدمة :

فإن البحث الذي نحن بصدده الآن يتناول موضوعاً مهماً شغل الكثير من اللغويين والباحثين ألا وهو مظاهر الثقل والخفة في لغة العرب ، وقد حاولت في هذا البحث أن أركز على كتاب الخصائص لابن جني ، وابن جني عالم لا يبارى في علوم العربية ودقائقها ، وله فكره الخاص الثاقب ، كما أنني قمت بقراءة كتاب الخصائص قراءة فاحصة مدققة لما فيه من مسائل تتعلق بالثقل والخفة ، وبعد توفيق الله تعالى وقفت على مجموعة من القضايا تنحصر في ستة قضايا وأول هذه القضايا تخفيف الهمزة لما فيها من الثقل ، وقد ذكر علماء اللغة القدماء تخفيف الهمزة بالإبدال والحذف والنقل ، وكل ذلك سببه صعوبة مخرج الهمزة وثقلها في النطق وقد ذكر ابن جني أمثلة لذلك التخفيف والهروب من الثقل مثل تخفيف همزة الفعل المضارع في { أؤكرم } وكذلك البرية من برأ الله الخلق وغير ذلك من الأمثلة .

وأما القضية الثانية فهي كما ذكر ابن جني استثقال المثلين والقلب فيها هروباً من الثقل ، واللجوء إلى الخفة ومن ذلك قول العرب : { تسرّيت } في

(*) أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية – كلية آداب جامعة بني سويف

لفظ { سرر } وقصيت من قصص و تقضّى من { ق ض ض } ودسّاها والأصل : دسّها وغير ذلك كثير .

وقد ناقشت القضية الأولى والثانية في ضوء علم اللغة الحديث وبينت أن مظاهر تخفيف الهمزة كان سببها إطالة الحركة ، والبعد عن الثقل ، والانتقال إلى الخفة وأما قضية إبدال المثلين فقد ذكرت آراء المحدثين من علماء اللغة في هذا الإبدال حيث إنهم فسروا ذلك بالمخالفة الصوتية .

أما القضية الثالثة فهي قلب الواو ياء في كثير من المواضع مثل : أبيض لياح والسبب في ذلك هو الانتقال من ثقل الواو إلى خفة الياء ، ومثل ذلك القلب في سوط وثوب فعند التكسير يقال : ثياب وسياط وأيضاً ميزان وميعاد والأصل : موزان و موعاد .

وقد بينت آراء المحدثين حول قلب الواو إلى الياء ، تتمثل في أن ذلك القلب كان سببه المماثلة الصوتية في كثير من الأحيان .

أما القضية الرابعة فقد ذكر ابن جني ومعه القدماء تفاوت الحركات القصيرة والطويلة بين الثقل والخفة ، فقد ذكروا أن الضمة والكسرة أثقل من الفتحة ، وقد بين ابن جني أيضاً أن هناك طرقاً كثيرة للهروب من ثقل الضمة والكسرة إلى خفة الفتحة والسكون ، ومن ذلك الهروب من توالي الضمتين والكسرتين في جمع التكسير إلى الفتح ؛ لأنه أخفّ عليهم ، ومن ذلك كراهة توالي الحركات واللجوء إلى التسكين تخفيفا ، ومن ذلك أيضاً تسكين الوسط في الشعر في كثير من الكلمات من أجل الخفة أيضاً .

وقد بينت أيضاً آراء المحدثين حول الحركات في العربية فقد أيد المحدثون حديث القدماء عن ثقل الواو والكسرة وخفة الفتحة ، والألف فقد سموا الضمة والكسرة بأصوات العلة الضيقة وسموا صوت الفتحة بصوت العلة المتسع .

وقد بين الدكتور إبراهيم أنيس أن مخرج الفتحة أيسر في النطق من مخرج الضمة والكسرة وقد بين أيضاً أن حديث القدماء عن الفتحة والضمة والكسرة والتفرقة بينهما حديث مستقيم تؤيده الدراسات الصوتية الحديثة .

أما القضية الخامسة في البحث فهي قلب الواو همزة إذا كانت في جمع واكتنف الألف واوان ، فتقلب إحدى الواوين همزة هروباً من الثقل .

وقد ذكر ابن جني أمثلة على ذلك منها أوائل وأصلها أواول وكذلك إذا وقفت ألف التكسير بين ياءين أو واو وياء ، وكل ذلك يتم اللجوء فيه إلى قلب الواو أو الياء همزة ذلك للانتقال من الثقل إلى الخفة .

وقد فسر المحدثون هذا القلب تفسيرات متعددة منها أن ذلك سببه المبالغة في التفصح ، ومنها أن ذلك سببه ضعف البناء المقطعي ، وبالتالي يسقط الصوت الانزلاقي الواو والياء ، ويحل مكانهما الهمزة النبرية كوسيلة لتصحيح المقاطع ومنها أن ذلك سببه المخالفة الصوتية .

أما القضية السادسة فهي قلب الواو همزة في أول الكلمة إذا التقت مع واو أخرى ، وذلك للهروب من ثقل المثلين ، وقد ذكر ابن جني على ذلك أمثلة منها أولق في وولق وأويصل في تحقير واصل ، وأواق والأصل وواق وغير ذلك كثير وقد فسر المحدثون هذا القلب بالمخالفة الصوتية .

وبعد فهذا جهد المقل وأسأل الله تعالى أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم وأن يثقل به موازيننا يوم القيامة إنه سميع مجيب ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

أولاً : تخفيف الهمزة للثقل

بين القدماء والمحدثون أن السبب الرئيسي في التخلص من الهمزة وتخفيفها هو صعوبة نطق الهمزة وثقلها يقول سيبويه " واعلم أنَّ الهمزة إنَّما فعَلَ بها

هذا من لم يخففها ؛ لأنه بَعُدَ مَخْرَجُها ، ولأنها نَبْرَةٌ في الصَّدْر تخرجُ باجتهادٍ ، وهي أبعدُ الحروف مَخْرَجاً ، فثقُل عليهم ذلك ، لأنه كالتهوُّع " [1]

كما بين ابن يعيش صعوبة الهمزة في مخرجها وكيفية التخلص منها بالإبدال والحذف يقول:

" اعلم أن الهمزة حرف شديد مستثقل يخرج من أقصى الحلق إذ كان أدخل الحروف في الحلق ، فاستثقل النطق به ، إذ كان إخراجه كالتهوع ، فلذلك من الاستثقال ساغ فيها التخفيف ، وهو لغة قريش وأكثر أهل الحجاز ، وهو نوع استحسان ، لثقل الهمزة والتحقيق لغة تميم وقيس ، قالوا : لأن الهمزة حرف فوجب الإتيان به كغيره من الحروف ، وتخفيفها كما ذكر بالإبدال والحذف " [2]

ويذكر الدكتور إبراهيم أنيس كيف تصرف القدماء في الهمزة من ناحية التخفيف وصعوبة المخرج يقول :

" والهمزة رغم شيوعها في اللغة العربية لم يرمز لها الرسم العربي القديم برمز خاص ككل الأصوات الساكنة . ولتصرف القدماء في الهمزة بالتخفيف – إبدالا ونقلا وحذفا – وتسهيلها بين بين كتبت بحسب ما تخفف به . فأحيانا كتبت ألفا وطورا واوا أو ياء ، وثالثة لم يرمز لها بأي رمز ، فالرمز الذي نعرفه الآن للهمزة حديث بالنسبة للرسم العثماني . أما مخرج الهمزة المحققة فهو من المزمار نفسه ، إذ عند النطق بالهمزة تنطبق فتحة المزمار انطباقا تاما فلا يسمح بمرور الهواء إلى الحلق ، ثم تنفرج فتحة المزمار فجأة فيسمع صوت انفجاري هو ما نعبر عنه بالهمزة ؛ فالهمزة إذن صوت شديد ، لا هو بالمجهور ولا بالمهموس ؛ لأنّ فتحة المزمار معها مغلقة إغلاقا تاما ، فلا

---

[1] انظر الكتاب ٣ / ٥٤٨ .

[2] انظر شرح ابن يعيش ٩ / ١٠٧ وشرح الشافية للرضي ٣ / ٣١ – ٣٢ .

نسمع لهذا ذبذبة الوترين الصوتيين ، ولا يسمح للهواء بالمرور إلى الحلق إلا حين تنفرج فتحة المزمار ، ذلك الانفجار الفجائي الذي ينتج الهمزة ولا شك أن انحباس الهواء عند المزمار انحباسا تاما ثم انفراج المزمار فجأة ، عملية تحتاج إلى جهد عضلي قد يزيد على ما يحتاج إليه أي صوت آخر ، مما يجعلنا نعد الهمزة أشق الأصوات ، ومما جعل للهمزة أحكاما مختلفة في كتب القراءات .. وقد مالت اللهجات العربية في العصور الإسلامية إلى تخفيف الهمزة والفرار من نطقها محققة لما تحتاج إليه حينئذ من جهد عضلي ، فالهمزة المشكلة بالسكون قد تسقط من الكلام ويستعاض عن سقوطها بإطالة صوت اللين قبلها ، فينطق بعض القراء : { يومنون } في { يؤمنون } ، {ذيب } في { ذئب } ، { راس } في { رأس }[1]

ومن مظاهر التخفيف في الهمزة ما ذكره ابن جني في تخفيف همزة الفعل المضارع في { أؤكرم } عندما تلتقي همزتان في أول الفعل يقول :

" ومن ذلك حملهم حروف المضارعة بعضها على حكم بعض ، في نحو حذفهم الهمزة في نكرم ، وتكرم ، ويكرم ؛ لحذفهم إياها في أكرمُ ، لما كان يكون هناك من الاستثقال ؛ لاجتماع الهمزتين في نحو : أؤكرم وإن عريت بقية حروف المضارعة – لو لم تحذف – من اجتماع همزتين ؛ وحذفهم أيضا الفاء من نحو : وعد ، وورد في يعد ، ويرد ؛ لما كان يلزم – لو لم تحذف – من وقوع الواو بين ياء وكسرة ، ثم حملوا على ذلك ما لو لم يحذفوه لم يقع بين ياء وكسرة ؛ نحو : أعِدُ ، وتَعدُ ، ونعدُ لا للاستثقال بل لتتساوى أحوال حروف المضارعة في حذف الفاء منها [2]

(1) انظر الأصوات اللغوية ٨٩ – ٩٠ ومشكلة الهمزة ٢٤ – ٢٥ .

(٢) انظر الخصائص ١ / ١١٢ .

ويفهم من حديث ابن جني أن السبب في حذف الهمزة من بقية أمثلة المضارعة هو اجتماع الهمزتين ، وهذا فيه ثقل فمن أجل التخفيف حذفت الهمزة .

وقد بين المبرد أيضا السبب في كراهة اجتماع الهمزتين في الفعل {أؤكرم} والتخلص منها بالحذف يقول

" أكرم يكرم ، وأحسن يُحسن وكان الأصل : يؤكرم ، ويؤحسن حتى يكون على مثال يدحرج ؛ لأن همزة : أكرم مزيدة بحذاء دال : دحرج ، وحق المضارع أن ينتظم ما في الماضي من الحروف ، ولكن حذفوا هذه الهمزة ؛ لأنها زائدة وتلحقها الهمزة التي يعني بها المتكلم نفسه ، فتجتمع همزتان ، فكرهوا ذلك وحذفوا إذ كانت زائدة وصارت حروف المضارعة تابعة للهمزة التي يعني بها المتكلم نفسه ، كما حذفوا الواو التي في : { بَعد } لوقوعها بين ياء وكسرة ، وصارت حروف المضارعة تابعة للياء " (١)

كما يقول أبو البركات بن الأنباري : " وكذلك قالوا : أكرمُ والأصل فيه : أؤكرم فحذفوا إحدى الهمزتين استثقالا لاجتماعهما وقالوا : نكرم ، وتكرم ، ويكرم والأصل فيها : نؤكرم ، وتؤكرم ، ويؤكرم .. فحذفوا الهمزة ، وإن لم يجتمع فيها همزتان حملا على : أكرمُ ليجري الباب علي سنن واحد " (٢) .

وقد فصّل الثمانيني القول أيضاً حول ثقل اجتماع الهمزتين في أأكرم يقول:

" وإن كان الماضي ثلاثة صار المضارع أربعة نحو : ضَرَبَ يَضْرِبُ فإذا كان الماضي أرْبَعَة صار المضارعُ على خمسة نحو : دَحْرَجَ يُدَحْرِجُ وأنا أُدَحْرِجُ فكما تقول في { دَحْرَجَ } أنا { أُدَحْرِجُ } فكذلك ينبغي أنْ يقول : {أكْرَمْتُ } فأنا { أأكرمُ } إلا أنّه ثقل عليهم أن يجتمع همزتان في كلمة واحدة ،

---

(١) المقتضب للمبرد ٢ / ٩٧ .

(٢) انظر الإنصاف لابن الأنباري ١٤٨ .

ولم يجدوا بُدّاً من إسقاط إحداهما ، ولم يَجُزْ أنْ يُسْقِطوا الأولى ؛ لأن حرف المضارعة وهي المضمومة فأسقطوا الثانية وهي المفتوحة ؛ لأنها بإزاء الدّال من { أُدَحْرِجُ } فقال المتكلمُ : " أنا أكْرِمُ " فصار المضارع على أربعة أحرف لنقصان الهمزة التي كانت في ماضيه و { أُدَحْرِجُ } على خمسة ، لأنه لم يسقط منه شيء ، ولما أسقطوا الهمزة في فعل المتكلم أسقطوها في جميع حروف المضارعة فقالوا : { نُكْرِمُ } و { تُكْرِمُ } و{ يُكْرِمُ } حتى يتفق لفظ الفعل ولا يختلف تصريفه ، ولو خرج على أصله لقال { يُؤَكْرِمُ } و { تُؤَكْرِمُ } و{أُؤَكْرِمُ} ولما حذفوا في الفعل المضارع حذفوها في اسم الفاعل والمفعول لأنهما مشتقان منه فقالوا : { مُكْرِم } والأصل { مُؤَكْرِم } لأنه على وزن مُدَحْرِجٌ " [1] .

بينما فسّر الدكتور رمضان عبد التواب حذف الهمزة هنا بكراهة توالي الأمثال ومعنى ذلك أن العربية تميل إلى التخلص من المقاطع المتماثلة ، فتحذف واحداً منها وهذا ما يسميه اللغويون العرب بكراهة توالي الأمثال ، ونقصد بالمقاطع المتماثلة هنا ما يشمل المقاطع ذات الأصوات الصامتة المتماثلة ، أو المتقاربة في المخارج . ويحدث ذلك في أول الكلمة ، أو في وسطها ، أو في آخرها ، كما أن العربية تميل كذلك أحيانا ، إلى التخلص من توالي الأصوات المتماثلة ، سواء أكانت حركات أم أصواتا صامتة وإن لم تكن المقاطع متماثلة . والسبب في هذا صعوبة المقاطع والأصوات المتماثلة في النطق [2] .

وقد ذكر الدكتور رمضان عبدالتواب أنّ من أمثلة كراهة توالي الأمثال حذف الهمزة في { أؤكرم } يقول :

---

(١) انظر شرح التصريف للثمانيني ٣٨٠ ـ ٣٨١ .
(٢) انظر بحوث ومقالات في اللغة ٢٧ .

" وأصل كراهة توالي الأمثال هنا في المضارع المسند إلى ضمير المتكلم؛ إذ الأصل فيه : { أؤكرمُ } فصار يعد حذف أحد المقطعين المتماثلين : { أكرم} ثم حملت باقي صيغ المضارعة على هذه الصيغة ، طردا للباب على وتيرة واحدة " [1] .

كما ذكر ابن جني أيضا اجتماع الهمزتين وكيفية التخلص من إحداهما بسبب الثقل في بعض الكلمات يقول :

" هذا موضع يستمُر النحويون عليه ، فيفتق عليهم ما يتعبون بتداركه والتعذر منه . وذلك كسائل سأل عن قولهم : آسيت الرجل فأنا أواسيه ، وآخيته فأنا أواخيه ، فقال وما أصله ؟ فقلت : أؤاسيه ، وأؤاخيه – وكذلك تقول – فيقول لك فما علته في التغيير ؟ فتقول : اجتمعت الهمزتان فقلبت الثانية واوا ، لانضمام ما قبلها . وفي ذلك شيئان : أحدهما أنك لم تستوف ذكر الأصل ، والآخر أنك لم تتقصّ شرح العلة . أما إخلالك بذكر حقيقة الأصل فلأن أصله { أؤاسِوُك } لأنه أفاعِلك من الأسوة ، فقلبت الواو ياء لوقوعها طرفا بعد الكسرة ، وكذلك أؤاخيك أصله { أؤاخِوُك } لأنه من الأخُوة ، فانقلبت اللام لما ذكرنا ، كما تنقلب في نحو : أُعطى واستقصى . وأما تقصّى عِلة تغيير الهمزة بقلبها واوا فالقول فيه أنه اجتمع في كلمة واحدة همزتان غير عينين ، { الأولى منهما مضمومة ، والثانية مفتوحة } وهي حشو غير طرف فاستثقل ذلك ، فقلبت الثانية على حركة ما قبلها – وهي الضمة – واوا ، ولابد من ذكر جميع ذلك ، وإلا أخللت ألا ترى أنك قد تجمع في الكلمة الواحدة بين همزتين فتكونان عينين ، فلا تغير ذلك ، وذلك نحو : سأّل ورأّس " [2]

---

[1] انظر بحوث ومقالات في اللغة ص ٥٠ – ٥١ والتطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه ١٠٤ .

[2] انظر الخصائص ١ / ١٨١ – ١٨٢ .

ويفهم من كلام ابن جني أن اجتماع الهمزتين في وسط الكلمة من غير الطرف فيه ثقل ولذلك تحذف إحدى الهمزتين تخفيفا

ومن مظاهر تخفيف الهمزة عند ابن جني والهروب من ثقلها أمثلة كثيرة منها قوله :

" وكذلك البرية فيمن أخذها من برأ الله الخلق – وعليه أكثر الناس – والنبي عند سيبويه ومن تبعه فيه ، والذُرِّية فيمن أخذها من ذرأ الله الخلق . وكذلك ترى وأرى ونرى ويرى في أكثر الأمر ، والخابية ونحو ذلك مما ألزم التخفيف ، ومنه ما ألزم البدل ، وهو النبيُ – عند سيبويه – وعيد ؛ لقولهم : أعياد وعييد " [1]

كما بين سيبويه موضع التخفيف في الهمزة يقول :

" ومما حذف في التخفيف لأن ما قبله ساكن قوله : أرَى و تُرَىَ ويَرَى ونَرَى ، غير أنّ كل شيء كان { في } أوله زائدة سوى ألف الوصل مِنْ رَأيْتُ فقد اجتمعت العربُ على تخفيفه لكثرة استعمالهم إيّاه ، جعلوا الهمزة تعاقب .. وإذا أردت أن تخفف همزة ارْأوْه قلت : رَوْهُ ، تلقي حركةَ الهمزة على الساكن وتلقي ألف الوصل ؛ لأنك استغنيت حين حرّكت الذي بعدها ، لأنك إنما ألحقت ألف الوصل للسكون . ويدلك على ذلك : رَذاك ، وسَلْ خففوا ارْأ واسْألْ " [2]

وقد وضح الثمانيني الأصل في همزة يرى وسبب الحذف يقول :

" وقد حذفت الهمزة عيناً قالوا : رَأى ووزنه { فَعَلَ } وفيه لغتان منهم من يقولُ { رأى } وهو الأكثر على وزن فعَلَ ومنهم مَنْ يُقدِّمُ اللام فيقول : { راءَ} فوزنه { فلَعَ } فإذا صاروا إلى المستقبل قالوا { يرى } والأصل { يرأى } إلا أنهم قلما يستعملون هذا إلا في ضرورة شعر .. والمذهب الجيد : أنْ ينقل

---

[1] انظر الخصائص ٣ / ٨٦ .

[2] انظر الكتاب ٣ / ٥٤٦ .

حركة الهمزة إلى الراء فتنفتح الراء وتسقط الهمزة فيقولون : { يرى } و{نرى} و { ترى } وأنا { أرى } فوزن يرى { يَعَلُ } هذه اللغة الفصيحة [1]

ويذكر ابن جني مواضع أخرى تخفف فيها الهمزة وتحذف هروباً من الثقل يقول :

" ومما نحن على سمته قول الله – عزّ وجَلّ – (لكنّا هو اللهُ ربِّي) " [2] وأصله لكن أنا ، فخففت الهمزة (بحذفها وإلقاء) حركتها على نون لكن ، فصارت لكنَنَا فأجرى غير اللازم مجرى اللازم ، فاستثقل التقاء المثلين متحركين ، فأسكن الأولى وأدغم في الثاني ، فصار : لكنّا ، كما ترى . وقياس قراءة من قرأ { قالْلان } [3] فحذف الواو ولم يحفل بحركة اللام أن يظهر النونين معا ؛ لأن حركة الثانية غير لازمة ، فيقول : لكننَا ، بالإظهار ، كما تقول في تخفيف حَوْأبة وجَيْئَل : حَوَبة وجَيَل فيصح حرفا اللين هنا ولا يقلبان لمّا كانت حركتهما غير لازمة . ومن ذلك قولهم في تخفيف رُؤيا ونُؤْى: رُويا و نُوىٌ ، فتصح الواو هنا وإن سكنت قبل الياء ؛ من قبل أن التقدير فيهما الهمز ، كما صحت في ضوٍ ونوٍ تخفيف ضَوْءٍ ونَوْءٍ ؛ لتقديرك الهمز وإرادتك إياه وكذلك أيضاً صح نحو : شيٍ وفيٍ في تخفيف شيء وفيْء لذلك" [4] .

---

[1] انظر شرح التصريف للثمانيني ص ٤٠٠ – ٤٠١ وارتشاف الضرب ١ / ٢٧٦ وشرح المفصل ٩ / ١١٠ .

[2] سورة الكهف آية ٣٨ .

[3] هذه الآية في سورة البقرة آية ٧١ وهي من قوله تعالى { قالوا الآن جئت بالحق } وقد ورد عن نافع قراءتان :

أ. بحذف الهمزة وإلقاء حركتها على اللام { قالوا لان }

ب. بحذف الواو من قالوا وصورة القراءة : { قالْلان }

وهي قراءة ورش ، وقد خفف الهمزة مع الحذف انظر معجم القراءات ١ / ١٢٦ والقرطبي ١ / ٤٥٥ وإعراب النحاس ١ / ١٨٧ والدرر المصون ١ / ٢٦١ .

[4] انظر الخصائص ٣ / ٩٢ .

ومما يؤيد الحديث السابق من تخفيف للهمزة ما ذكره سيبويه من أمثلة يقول :

" واعلم أنّ كل همزة كانت مفتوحة وكان قبلها حرف مكسور فإنك تبدل مكانها ياء في التخفيف وذلك قولك في المِئَر : مِيَرٌ ، وفي يريدُ أن يُقرِئك : يُقريك ومن ذلك من غُلام يَبِيكَ ، إنما أردت من غُلام أبيك . وإن كانت الهمزة مفتوحة وقبلها ضمة وأردت أن تخفف أبدلت مكانها واوا كما أبدلت مكانها ياءً حيث كان ما قبلها مكسورا وذلك قولك في التُّؤدة : تُوَدَة ، وفي الجُؤَن : جُوَنٌ ، وتقول : غُلامُ وَبيكَ إذا أردت غلامُ أبيك .. وإذا كانت الهمزة ساكنة وقبلها فتحة فأردت أن تخفف أبدلت مكانها ألفا ، وذلك قولك في رَأس وبَأس وقرَأتُ : رَاسٌ وباسٌ وقرَاتُ . وإن كان ما قبلها مضموما فأردت أن تخفف أبدلت مكانها واوا ، وذلك قولك في الجُؤْنة والبُؤْس والمُؤْمِنُ : الجُونة والبُوس والمُومَنُ . وإن كان ما قبلها مكسورا أبدلت مكانها ياءً كما أبدلت مكانها واوا إذا كان ما قبلها مضموما ، وألفا إذا كان ما قبلها مفتوحا وذلك الذّئبُ والمِئرَةُ : ذيبٌ وميرةٌ ، فإنما تبدل مكان كلّ همزة ساكنة الحرف الذي منه الحركة التي قبلها ؛ لأنه ليس شيء أقربُ منه ولا أولى به منها " [1] .

ويفهم من الحديث السابق للقدماء أن السبب الرئيسي في إبدال الهمزة المتوسطة الساكنة من جنس الحركة التي قبلها هو التخفيف والهروب من الثقل وكذلك الهمزة المتطرفة .

ويرى المحدثون أن الذي حدث في الهمزة الساكنة المتوسطة التي قبلها متحرك هو حذف الهمزة وإطالة الحركة السابقة عليها تعويضا يقول الدكتور إبراهيم أنيس .

---

[1] انظر الكتاب ٣ / ٥٤٣ ــ ٥٤٤ وشرح المفصل ٩ / ١٠٧ ــ ١٠٩ .

" وقد مالت اللهجات العربية في العصور الإسلامية إلى تخفيف الهمزة والفرار من نطقها محققة لما تحتاج حينئذ من جهد عضلي ، فالهمزة المشكلة بالسكون قد تسقط من الكلام ، ويستعاض عن سقوطها بإطالة صوت اللين قبلها ، فينطق بعض القراء { يومنون } في { يؤمنون } ، و{ ذيب } في {ذئب} و { راس } في { رأس } ومنهم أبو عمرو بن العلاء " (١) .

كما أشار ابن جني إلى مواضع أخرى تخفف فيها الهمزة بغرض البعد عن الثقل يقول :

" الثاني منهما وهو إجراء غير اللازم مجرى اللازم وهو كثير من ذلك قول بعضهم في الأحمر إذا خففت همزته : لحْمَر، حكاها أبو عثمان . ومن قال: الحمر قال حركة اللام غير لازمة إنما هي لتخفيف الهمزة ، والتحقيق لها جائز فيها . ونحو ذلك قول الآخرُ :

قد كنتَ تخفي حُبّ سمراء حقبة   فبُحْ لأن منها بالذي أنت بائحُ

فأسكن الحاء التي كانت متحركة لالتقاء الساكنين في بُحْ الآن لما تحركت للتخفيف اللام وعليه قراءة من قرأ : { قالوا لانَ جئتَ بالحق } (٢) فأثبت واو {قالوا } لما تحركت لام لان . والقراءة القوية { قالْلان } بإقرار الواو على حذفها ؛ لأن الحركة عارضة للتخفيف وعلى القول الأول قول الآخر :

حَدَبْدَبَى بَدَبْدَبَى مِنكُمْ لاَن   إنّ بني فزارة بن ذُبيان

أسكن ميم { منكم } لما تحركت لام { لان } وقد كانت مضمومة عند التحقيق في قولك : منكُم الآن ، فاعتدّ حركة التخفيف ، وإن لم تكن لازمة .

---

(١) انظر الأصوات اللغوية ٩٠ وأثر القراءات في الأصوات ص ١٠٩ ومشكلة الهمزة العربية ص ٣٣ .
(٢) سورة البقرة آية ٧١ .

وينبغي أن تكون قراءة أبي عمرو : " وأنّه أهلك عادا لُولى " [1] على هذه اللغة ، وهي قولك مبتدئا لولى ؛ لأن الحركة على هذا في اللام أثبت منها على قول من قال : الحمَر وإن كان حملها أيضا على هذا جائزا ، لأن الإدغام وإن كان بابه أن يكون في المتحرك فقد أدغم أيضا في الساكن ، فحرك في شُدّ ومُدّ و فِرّ يا رجل وعَضّ ، ونحو ذلك "[2] .

أما سيبويه فقد ذكر التخفيف في همزة الأحمر ولكنه وصفها بالقليل يقول :

" واعلم أنّ كل همزة متحركة كان قبلها حرف ساكن فأردت أن تخفف حذفتها وألقيت حركتها على الساكن الذي قبلها . وذلك قولك : مَنَ بُوكَ ومَنُ مُكَ وكم بِلُكَ ، إذا أردت أن تخفف الهمزة في الأب والأم والإبل ومثل ذلك قولك : ألَحْمَر إذا أردت أن تخفف ألف الأحْمر ومثله قولك في المَرْأةُ : المَرَةُ ، والكَمْأة : الكَمَةُ وقد قالوا : الكماة والمراةُ ومثله قليل " [3]

---

[1] سورة النجم آية ٥٠ والقراءة بإدغام التنوين في لام لولى فقد قرأ نافع وأبو جعفر وأبو عمرو ويعقوب والأعمش وابن محيصن وابن جماز وإسماعيل بن جعفر ومحمد بن إسحاق .. " عادَ لولى " في الوصل فقد نقلوا حركة الهمزة إلى اللام ، ثم حذفوا الهمزة ، وأدغموا التنوين في اللام قال ابن الأنباري : " وأنكرها بعض النحويين ؛ لأنهما أي {أبو عمرو ونافع} أدغما ساكنين فيما أصله السكون وحركته عارضة والحركة العارضة لا يعتد بها ، فاللام وإن كانت متحركة بالضمة التي نقلت إليها من الهمزة المحذوفة ، فهي في تقدير السكون والساكن لا يدغم في ساكن ، ووجه هذه القراءة أنه قد صحّ عن العرب أنهم قالوا في الأحمر : لحْمَر فاعتدوا بحركة اللام فحذفوا همزة الوصل، ولو كانت في تقدير السكون لكان يجب ألا تحذف الهمزة ، فلما ابتدأوا بها واستغنوا بها عن همزة الوصل دلّ على أنّ حركة اللام معتد بها ، وإذا كانت معتدا بها جاز إدغام التنوين فيها لأنه إدغام ساكن في متحرك "
انظر هذا التفصيل في الموضوع معجم القراءات ٩ / ٢٠٢ ـ ٢٠٣ والبحر ٨ / ١٦٩ والإتحاف ٤٠٣ والنشر ١ / ٤١٢ ـ ٤١٣ .

[2] انظر الخصائص ٣ / ٩٠ ـ ٩١ .

[3] انظر الكتاب ٣ / ٥٤٥وارتشاف الضرب ١ / ٢٧٤وشرح الشافية للرضي ٣ / ٥١وابن يعيش ٩ / ١١٥والأصول ٢ / ٤٠٠ والممتع ٢ / ٦٣٨ .

كما ذكر ابن جني في سؤاله لأبي علي الفارسي الفرق في التخفيف بين حوءبة وجيئل ورؤيا ورؤية عندما تخفف يقول :

" وسألت أبا علي – رحمه الله – فقلت : من أجرى غير اللازم مُجرى اللازم ، فقال لكنّا ، كيف قياس قوله إذا خففتَ نحو : حَوْءَبة وجَيْئَل ؟ أيقلب فيقول : حابة وجال أم يقيم { على التصحيح فيقول : حَوْبة وجَيَل } ؟ فقال : القلب هنا لا سبيل إليه . وأومأ أنه أغلظ من الادّغام ؛ فلا يقدم عليه . فإن قيل فيما بعد : فقد قلبت العرب الحرف للتخفيف ، وذلك قول بعضهم : رُيّا ورُيّة في تخفيف رؤيا ورؤية { وهذا واضح قيل : الفرق أنك لما صرت إلى لفظ " رُويا ورُوية " ثم قلبت الواو إلى الياء فصارت إلى رُيّا ورُيّة ، إنما قلبت حرفا إلى آخر كأنه هو ؛ ألا ترى إلى قوة شبه الواو بالياء وبعدها عن الألف ، فكأنه لمّا قلبت مقيم على الحرف نفسه ، ولم تقلبه لأن الواو كأنها هي الياء نفسها ، وليست كذلك الألف ؛ لبعدها عنهما بالأحكام الكثيرة التي قد أحطنا بها علما"[1]

ويفهم من حديث أبي علي الفارسي لابن جني أن القلب تم في رؤيا ورؤية وذلك بحذف الهمزة للتخفيف ولشبه الواو بالياء وقد امتلأ الشعر العربي القديم بترك الهمز محاكاة للهجات الحجاز ، وفرارا من كسر موسيقى الشعر في هذا البيت أو ذاك ، لو همز الشاعر فمن أمثلة ذلك قول الأعمش ميمون بن قيس :

لو أن كل مَعَدٍّ كان شاركنا في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرفُ

كما يقول مجنون ليلى :

ولو أحدقوا بي الإنس و الجن كلّهم لكي يمنعوني أن أجيك لجيت

وقال الفرزدق :

راحت بمسلمة البغالُ عشيّة فارعَى فزارةُ لا هناك المرتعُ [1]

[1] انظر الخصائص ٣ / ٩٣ .

(١) انظر مشكلة الهمزة ٣٩ .

ثانيا : استثقال المثلين والقلب فيهما هروبا من الثقل

يذكر ابن جني أن السبب الرئيسي في إبدال المثلين هو الهروب من الثقل واللجوء إلى الخفة وذلك في ثنايا حديثه عن إبدال { تسريت } من { سرر } وغير ذلك يقول :

" ومن ذلك قول العرب : { تسَرَّيت } من لفظ { س رر } ، وقد أحالته الصنعة إلى لفظ { س رى } ، ومثله { قصَّيتُ أظفاري } هو من لفظ { ق ص ص }، وقد آل بالصنعة إلى لفظ { ق ص ى } وكذلك قوله :

تقضِّي البازي إذا البازي كَسَرْ [1]

هو في الأصل من تركيب { قَ ض ض } ثم أحاله ما عرض من استثقال تكريره إلى لفظ { ق ض ى } ، وكذلك قولهم تلقَّيت – من اللعاعة – أي خرجت أطلبها – وهي نبت – أصلها { ل ع ع } ، ثم صارت بالصبغة إلى لفظ { ل ع ى } ؛ قال :

كاد اللعاعُ من الحَوْذانِ يَسْحَطُها وَرِجْرِج بين لحييْها خَنَاطِيلُ [2]

وأشباه هذا كثير " [3]

وقد جمع أبو حيان في الارتشاف مجموعة ضخمة من الكلمات التي تم فيها الإبدال من المثلين ، والغرض الأساسي في ذلك هو الثقل يقول [4] :

(١) البيت منسوب للعجاج في الممتع ١ / ٣٧٤ وسر صناعة الإعراب ٢ / ٧٥٩ وبلا نسبة في معاني الزجاج ١ / ٣٤٣
وارتشاف الضرب ١ / ٣١٢ والأشموني ٤ / ٣٣٦ والبازي واحد البزاة التي تصيد، وهو ضرب من الصقور أنظر مادة { بزى } في اللسان ١ / ٢٧٨ . { بزى } في اللسان ١ / ٢٧٨ .

(٢) البيت لابن مقبل وانظر شرحه في هامش الخصائص ٢ / ٩١ .

(٣) انظر الخصائص ٢ / ٩٠ – ٩١ .

(٤) انظر الارتشاف ١ / ٣١٢ – ٣١٥ وشرح المفصل ١٠ / ٢٤ – ٢٥ .

" ..{ وتَكمُّوا } أصله " تَكمَّمُوا " أبدلت ياءً وانحذفت ، وقال أبو الفتح : يحتمل أن يكون من كَمَيْتُ الشيء إذا سَتَرتُهُ ومنه الكَميّ ، ولم " يَتَسَنَّ " [1] هو من قولهم " مسنون " وتَلَعَّيْتُ من (اللعاع) و " مُعَمِّيَة " قال ابن الأعرابي أي : " مُعَمَّمَة " أبدل من الميم ياء وقال أبو الفتح : [2] يجوز أن يكون من { العَمَى } ولَبَّبَ قيل : الباءُ بَدَلٌ من الياء قيل أصله لَبَّيْتُ .. وَصدَّى أصله { صَدَّد } ومكاكِيٌّ الأصل " مكاكيك " جمعُ " مَكُّوك " [3] ، و " دَسَّاها " [4] قال ابن السيد الأصل : دَسَّها ، وتَسَرَّيْتُ من " السُّرِّيَّة " واشتقاقها من السرور ، فعلى هذا أصل الفعل : " تَسَرَّرْتُ " وقيل لامُ الفعل واو أُبْدِلَتْ منها الياء وأصله من " السَّرْو " .. وتظنيت قال الجمهور : أصله " تظنَّنت " من الظنّ ، ويحتمل أن يكون تَفَعْلَيْتُ مثل : تَقَلْسَيْتُ : الألف فيها للإلحاق لا بدل من نون ، والإبدال من ثاني المثلين كـ " اتْمَيْتُ " أي اتْمَمْتُ ، ويظهر من كلام ابن عصفور أن ذلك في الشعر ، ومن كلام ابن مالك أن ذلك في الكلام " .

كما يذكر أبو حيان أمثلة أخرى لذلك الإبدال يقول :

" .. وقالوا : " لاوربيك " أي " وَرَبِّك " ، و " أمْلَيْتُ " أي أمْلَلْتُ [5] ولا يبعد أن يكونا أصلين و :

.... تَنْسَلِي [6] ....

---

[1] قال الجوهري : لم يَتَسَنَّ لم يتغير من قوله تعالى { من حمأ مسنون } أي متغير فأبدل إحدى النونات ياء مثل تقضي أنظر مادة { سنا } في الصحاح ٦ / ٢٣٨ والإبدال لأبي الطيب ٢ / ٥٣١ والممتع ١ / ٣٧٣ .

[2] أنظر سر صناعة الإعراب ٢ / ٧٦١ .

[3] المكوك : طاسٌ يشرب به انظر مادة { مكك } في اللسان ٦ / ٤٢٤٩ .

[4] قال ابن السيد : أن الأصل : { دسسها } قلبت السين ياء كراهية التضعيف ثم انقلبت الياء ألفا لتحركها وانفتاح ما قبلها انظر إصلاح الخلل ٤١١ .

[5] انظر الخصائص ٢ / ٢٣١ – ٢٣٢ .

[6] هذا جزء من بيت وتمامه

وإن كُنت قد ساءتك مني خليقة فسُلّي ثيابي من ثيابك تَنْسَلي

انظر ديوان امرئ القيس ١١٣ .

في قول امرئ القيس قالوا : أصله { تُنسّل } و " تصدية " ذهب الجمهور وأبو عبيدة إلى أن أصله : " تَصددة " وأبو جعفر الرستمي إلى أنه من الصّدى، والدِّياجي أصله " الدياجيج " جمع { دَيْجُوج } .. و " ديماس " أصله " دِمَّاس " في قول من جمع " دماميس " كذلك قال سيبويه ، وقال غيره مَنْ قال { ديماس } قال : دياميس ، ومَنْ قال : دِمَّاس قال : دماميس ، و " ديباج " أبدلت على اللزوم والأصل " دِبَّاج " والجمع " دبابيج " ، و " قيراط " كذلك قالوا : " قراريط " وأصله : " قِرّاط " و " شيراز " جمع " شَرَاريز " حكاه أبو الحسن ، فالياءُ بَدل مِن راء ، و { شواريز } فالياء في المفرد بدل من واو، فوزنه " فوعال " .. و " دينار " أصله " دنّار " وجمعه دنانير " [١]

وقد فطن ابن جني إلى أن الإبدال في { دينار وقيراط } يكون بسبب أمرين الأول هو الهروب من التضعيف لما فيه من الثقل والثاني هو اختلاف الحرفين يقول :

" باب في العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف : اعلم أن هذا موضع يُدفع ظاهره إلى أن يعرف غوره وحقيقته . وذلك أنه أمر يعرض للأمثال إذا ثقلت لتكريرها فيترك الحرف إلى ما هو أثقل منه ليختلف اللفظان ، فيخفا على اللسان . وذلك نحو : الحيوان ؛ ألا ترى أنه عند الجماعة – إلا أبا عثمان – من مضاعف الياء ، وأن أصله : حَيَيَان ، فلما ثقل عدلوا عن الياء إلى الواو ، وهذا مع إحاطة العلم بأن الواو أثقل من الياء ، لكنه لما اختلف الحرفان ساغ ذلك . وإذا كان اتفاق الحروف الصحاح القوية الناهضة يكره عندهم حتى يبدلوا أحدها الياء ؛ نحو دينار وقيراط وديماس وديباج {فيمن قال دماميس ودبابيج } كان اجتماع حرفي العلة مثلين أثقل عليهم " [٢]

(١) انظر ارتشاف الضرب ١/ ٣١٤ – ٣١٧ وشرح المفصل ٢٤/١٠ – ٢٥ .
(٢) انظر الخصائص ٣ / ١٨ .

كما يبين ابن جني أن من أسباب القلب في هذه الحروف هو اختلاف الحرفين وهذا الذي أشار إليه المحدثون هنا ؛ وهو أن القلب سببه المخالفة الصوتية ولذلك يقول :

" وإذا كانوا قد أبدلوا الياء واواً كراهية لالتقاء المثلين في الحيوان فإبدالهم الواو ياء لذلك أولى بالجواز وأحرى . وذلك قولهم : ديوان ، (واجليواذ) وليس لقائل أن يقول : فلما صار دِوّان إلى ديوان فاجتمعت الواو والياء وسكنت الأولى ، هلا أبدلت الواو ياء لذلك ، لأن هذا ينقض الغرض ؛ ألا تراهم إنما كرهوا التضعيف في دِوّان فأبدلوا ليختلف الحرفان ، فلو أبدلوا الواو فيما بعد للزم أن يقول : دِيّان فيعودوا إلى نحو مما هربوا منه من التضعيف ، وهم قد أبدلوا الحييان إلى الحيوان ليختلف الحرفان ، فإذا أصارتهم الصنعة إلى اختلافهما في ديوان لم يبق هناك مطلب . وأما { حَيْوة } فاجتمع إلى استكراههم التضعيف فيه وأن يقولوا : حيّة أنه علم ، والأعلام يحتمل لها كثير من كلف الأحكام " [(١)]

لو دققنا النظر في حديث ابن جني عن ظاهرة القلب في المثلين نجد أنه يشير إلى ظاهرة المخالفة التي تحدث عنها المحدثون بأسلوب آخر فمن عباراته في الموضوع : { فأبدلوا ليختلف الحرفان } .

ويشرح الدكتور إبراهيم أنيس مفهوم المخالفة والغرض منه وأن قلب المثلين هو أثر من آثارها فيقول :

" من التطورات التي تعرض أحياناً للأصوات اللغوية ما يمكن أن يسمى بالمخالفة وهي أن الكلمة قد تشتمل على صوتين متماثلين كل المماثلة ؛ فيقلب أحدهما إلى صوت آخر لتتم المخالفة بين الصوتين المتماثلين . وقد دلت البحوث التي قام بها علماء الأصوات ، أن ظاهرة المخالفة قد شاعت في كثير

(١) انظر الخصائص ٣ / ١٩ .

من اللغات السامية . وليست هذه الظاهرة إلا تطورا تاريخيا في الأصوات . ولم يفطن علماء العربية القدماء لهذه الظاهرة ، أو لم يولوها ما تستحق من عناية ، واضطرب تفسيرهم لها . فقد أشار إليها سيبويه في باب سماه " باب ما شذ فأبدل مكان اللام لكراهية التضعيف وليس بمطرد ، ثم ضرب أمثلة لهذا { كتسريت وتظنيت وتقصيت } كما أشير إلى هذا أيضاً في أمالي الشجري حين قال " وأما ما حذفوا منه وعوضوا فنحو : تظننت قالوا تظنيت فعوضوا من النون الياء " ثم ضرب أمثلة { تتلعى من اللعاعة ، تسريت من السر . وتقضى من التقضض .. " [1]

ونحن نخالف هنا كلام الدكتور إبراهيم أنيس بخصوص علماء العربية فابن جني فطن إلى هذه الظاهرة كما رأينا من قبل في أكثر من موضع

وقد بين الدكتور رمضان عبدالتواب إدراك علماء العربية لظاهرة المخالفة يقول

" وقد فطن قدماء اللغويين العرب لهذه الظاهرة ، وكانوا يعبرون عنها أحياناً " بكراهية التضعيف " أو " كراهية اجتماع حرفين من جنس واحد " أو " اجتماع الأمثال مكروه " أو " استثقلوا اجتماع المثلين " وغير ذلك فقد عقد سيبويه لذلك بابا في كتابه بعنوان : " هذا باب ماشذ فأبدل مكان اللام الياء ، لكراهية التضعيف وليس بمطرد " ويسميها الخليل بن أحمد : الاختلاف ، فيما روى عنه الأزهري قوله " وأمامهما ، فإن النحويين زعموا أن أصل مهما : ماما ولكن أبدلوا من الألف الأولى هاء ، ليختلف اللفظ " [2]

كما يبين الدكتور إبراهيم أنيس الأصوات التي تتم فيها المخالفة والغرض من ذلك يقول :

---

(1) انظر الأصوات اللغوية ص ٢١٠ ــ ٢١١ .

(2) انظر التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه ص ٦٢ ــ ٦٣ .

" لأننا نلحظ أن كثيراً من الكلمات التي تشتمل على صوتين متماثلين كل المماثلة يتغير فيها إحدى الصوتين إلى صوت لين طويل – وهو الغالب – أو إلى أحد الأصوات الشبيهة بأصوات اللين في بعض الأحيان ، ولاسيما اللام والنون . والسر في هذا أن الصوتين المتماثلين يحتاجان إلى مجهود عضلي للنطق بهما في كلمة واحدة . ولتيسير هذا المجهود العضلي بقلب أحد الصوتين إلى تلك الأصوات التي لا تستلزم مجهودا عضليا كأصوات اللين وأشباهها . وهذا التطور هو إحدى نتائج نظرية السهولة التي نادى بها كثير من المحدثين، والتي تشير إلى أن الإنسان في نطقه يميل إلى تلمس الأصوات السهلة التي لا تحتاج إلى جهد عضلي ، فيبدل مع الأيام بالأصوات الصعبة في لغته نظائرها السهلة ، وقد اعترف القدماء بكراهية التضعيف ، ولعلهم كانوا يريدون بهذا أنه يحتاج إلى مجهود عضلي " [1]

ويذكر الدكتور رمضان عبدالتواب أن المخالفة تتم بين العربية واللغات السامية الأخرى يقول :

" ومثال المخالفة بين السامية والعربية ، كلمة " شمس " فهي في السامية الأولى " شمس " كما في الأكادية والعبرية والآرامية ، والمعروف لدى علماء الساميات أن الشين في السامية الأم ، قلبت في العربية { سينا } وهذا من التغيرات التاريخية التي سبق أن تحدثنا عنها من قبل ، ومقتضى ذلك أن تصير الكلمة في العربية { سمس } غير أن المخالفة بين السينين ، أدت إلى قلب الأولى شينا .. ومثال ذلك في العربية " قيراط " و " دينار " بدلاً من " قرّاط " و " دنّار " بدليل الجمع " قراريط " و " دنانير " و " أملل " و " أملى " وفي القرآن الكريم : وليملل الذي عليه الحق – البقرة ٢ / ٢٨٢ – ومثاله

[1] انظر الأصوات اللغوية ٢١١ .

كذلك كلمة : " العنقود " التي يبدوا أن أصلها " العُقُود " بتشديد القاف ففي " العنقود " نوع من التعقيد كما ترى "(١)

كما يبين الدكتور رمضان عبدالتواب أيضاً السبب في المخالفة الصوتية يقول

" والسبب في المخالفة من الناحية الصوتية ، هو أن الصوتين المتماثلين يحتاجان إلى جهد عضلي ، في النطق بهما في كلمة واحدة ، ولتيسير هذا المجهود العضلي ، يقلب أحد الصوتين صوتاً آخر ، من تلك الأصوات التي لا تتطلب مجهودا عضلياً كاللام والميم والنون " (٢)

وقد ذكر الدكتور أحمد مختار عمر أمثلة أخرى للمخالفة يقول :

" وقد ثبت أن اللغات تستخدم السواكن الأنفية والترددية بشكل أكثر لتحقيق عنصر المخالفة ، ولهذا يفترض Hurwity أن الكلمات العربية الكبيرة البنية التي تشتمل على راء أو لام أو نون أو ميم قد تولدت نتيجة عامل المخالفة بين صوتين متماثلين وهو يمثل لذلك بالكلمات الآتية : حرجل { حَجَّل } وجلمد {جمّد } ، وعنكب { عكب } وعرقب { عقب } وقرمط { قمّط } ، وفلطح {فطّح} ويؤيد افتراضه بقوله { يوجد غالباً مقابلات مضعفة للصيغ السابقة ، وهذا يعني (٣) أن العقل السامي كان يعتبر هذه الصيغ المزيدة مقابلات للصيغ المضعفة " .

---

(١) انظر التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه ٥٧ ـ ٥٨ . وانظر أيضاً فقه العربية المقارن ص ١٠٠ .
(٢) انظر التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه ٦٤ . وانظر أيضاً فقه العربية المقارن ص ١٠٠ .
(٣) انظر دراسة الصوت اللغوي ٣٨٤ ـ ٣٨٥ وفقه اللغة المقارن ١٠٣ .

ثالثا : قلب الواو ياء وذلك لثقل الواو وخفة الياء

يشرح ابن جني السبب في قلب الواو ياءً ، وهو إيثار الأخف على الأثقل يقول :

" ومن ذلك قولهم : أبيض لِياح ، وهو من الواو ؛ لأنه بياضه ما يلوح للناظر فقلبت الواو ياءً لانكسار ما قبلها ، وليس ذلك عن قوة علة ، إنما هو للجنوح إلى خفة الياء مع أدنى سبب وهو التطرق إليها بالكسرة طلبا للاستخفاف ، لا عن وجوب قياس ؛ ألا ترى أن هذا الضرب من الأسماء التي ليست جمعاً كرياضٍ ، وحياضٍ ولا مصدرا جاريا على فعْلٍ معتلّ ، كقيام ، وصيام ، إنما يأتي مصحّحاً ؛ نحو خِوانٍ ، وصِوانٍ غير أنهم لميلهم عن الواو إلى الياء ما اقنعوا أنفسهم في لياح في قلبهم إيَّاه إلى الواو بتلك الكسرة قبلها ، وإن كانت ليست مما يؤثر حقيقة التأثير مثلها ولأنهم شبهوه لفظاً إما بالمصدر كحيال ، وصيال ، وإمّا بالجمع كسوط وسياط ونَوْط ونياط . نعم ، وقد فعلوا مثل هذا سواءً في موضوع آخر وذلك قول بعضهم في صِوانٍ : صيان ، وفي صوار : صيار فلما ساغ ذلك من حيث أرينا أو كاد تدرَّجوا منه إلى أن فتحوا فاء لياح ، ثم أقروا الياء بحالها وإن كانت الكسرة قبلها قد زايلتها وذلك قولهم فيه : لَياح وشجَّعه على ذلك شيئاً أن قلب الواو ياء في لياح لم يكن عن قوة ولا استحكام علة ، وإنما هو لإيثار الأخف على الأثقل ، فاستمر على ذلك وتدرَّج منه إلى أن أقر الياء بحالها مع الفتح إذ كان قبلها مع الكسر أيضاً ليس بحقيقة موجب" (١) .

ويفهم من حديث ابن جني أمران :

الأول : أن السبب الحقيقي في قلب الواو ياء في لياح ليس الكسرة التي تحت اللام وإنما هو الانتقال من ثقل الواو إلى خفة الياء .

---

(١) انظر الخصائص ١ / ٣٤٩ ـ ٣٥٠ .

الثاني : أن الانتقال من كسر اللام إلى فتح اللام في لياح هو من قبيل التدرج في المسألة . ويستدل ابن جني بشاهد من الشعر على ذلك القلب يقول :

" وقريب من ذلك قول الشاعر :

ولقد رأيتك بالقوادم مَرَّةً　　　　وعَليَّ من سَدَف العشيّ رِيَاح

قياسه رَوَاح ، لأنه فعَال من راح يروح ، لكنه لما كثر قلب هذه الواو في تصريف هذه الكلمة ياء نحو ريح ورياح ، ومريح ومستريح – وكانت الياء أيضاً عليهم أخفّ وإليهم أحبّ – تدرَّجوا من ذلك إلى أن قلبوها في رياح ، وإن زالت الكسرة التي كانت قلبتها في تلك الأماكن " [1]

كما يبين ابن جني الأغراض الأساسية لقلب الواو ياء في سَوْط ، وثوْب يقول :

" ومن ذلك أن يقال لك : ما علة قلب واو سَوْطٍ ، وثَوْبٍ إذا كسّرت فقلت : ثياب وسياط ؟ وهذا حكم لابُد في تعليله من جمع خمسة أغراض ، فإن نقضت واحدا فسد الجواب وتوجه عليه الإلزام – والخمسة : أنّ ثيابا ، وسياطا، وحياضاً وبابه جَمْع والجمع أثقل من الواحد ، وأن عين واحده ضعيفة بالسكون ، وقد يراعى في الجمع حكم الواحد ، وأن قبل عينه كسرة وهي مجلبة في كثير من الأمر لقلب الواو ياء وأن بعدها ألفا والألف شبيهة بالياء ، وأن لام سوط وثوب صحيحة ، فتلك خمسة أوصاف لاغنى بك عن واحد منها ألا ترى إلى صحة خِوَانٍ ، وبَوانٍ ، وصِوانٍ ، لما كان مفردا لا جمعا فهذا باب ثم ألا ترى إلى صحة واو زِوَجَة ، وَعِوِدَة ، وهي جمع واحد ساكن العين ، وهو زَوْج ، وعَود ، ولامه أيضاً صحيحة ، وقبلها في الجمع كسرة . ولكن بقي من مجموع العلة أنه لا ألف بعد عينه ؛ كألف حياض ، ورياض وهذا باب أيضاً . ثم ألا ترى إلى صحة طوال ، وقوام ، وهما

(١) انظر الخصائص ١ / ٣٥١ .

جمعان، وقيل عينهما كسرة ، وبعدهما ألف ، ولاماهما صحيحتان ، لكن بقي من مجموع العلة أن عينه في الواحد متحركة وهي في طويل ، وقويم ، وهذا أيضاً باب " [1]

ويذكر ابن جني قصة تبين كيف أن الأعرابي هرب من ثقل الواو إلى الياء يقول :

" عن أبي حاتم سهل بن محمد السجستاني ، في كتابه الكبير في القراءات قال : قرأ علي إعرابي بالحرم " طيبى لهم وحسن مآب " فقلت : طوبى ، فقال: طيبى فأعدت فقلت : طوبى فقال طيبى ، فلما طال عليّ قلت : طوطو، قال : { طي طي } أفلا ترى إلى هذا الأعرابي ، وأنت تعتقده جافيا كزًّا ، لا دمثاً ولا طيعا ، كيف نبا طبعه عن ثقل الواو إلى الياء فلم يؤثر فيه التلقين ، ولا ثنى طبعه عن التماس الخفة هَزّ ولا تمرين " [2]

أما سيبويه فيذكر أسباب قلب الواو ياء ومظاهر الثقل والخفة في ذلك يقول

" هذا باب تقلب الواو فيه ياء ، لا لياء قبلها ساكنة ، ولا لسكونها وبعدها ياء وذلك قولك : حالت حيالاً ، وقمتُ قياماً وإنما قلبوها حيث كانت معتلة في الفعل ، فأرادوا أن تعتلّ إذا كانت قبلها كسرة وبعدها حرف يشبه الياء ، فلما كان ذلك فيها مع الاعتلال لم يقرّوها ؛ وكان العمل من وجه واحد أخفّ عليهم، وجَسَروا على ذلك للاعتلال . ومثل ذلك : سَوْطٌ وسياطٌ ، وثَوْبٌ وثيابٌ، ورَوْضة ورياضٌ . لمّا كانت الواو ميتة ساكنة شبهوها بواو يقول ؛ لأنها ساكنة مثلها ، ولأنها حرف الاعتلال . ألا ترى أنّ ذلك دعاهم إلى أنهم لا يستثقلونها في فَعَلاتٍ إذا كان ما أصله التحريك يسكن ، وصارت الكسرة بمنزلة ياء قبلها ، وعملت فيه الألف لشبهها بالياء كما عملت ياء يَوْجَل في

[1] انظر الخصائص ١ / ١٥٨وشرح المفصل ١٠ / ٨٧ وسر صناعة الإعراب ٢ / ٧٣٣.
[2] انظر الخصائص ١ / ٧٥ ـ ٧٦ .

يَنْجَل . وأما ما كان قد قلب في الواحد فإنه لا يثبت في الجمع إذا كان قبله الكسرة ، لأنهم قد يكرهون الواو بعد الكسرة حتى يقلبوها فيما قد ثبتت في واحده ، فلما كان ذلك من كلامهم ألزموا البدل ما قلب في الواحد ، وذلك قولهم دِيَمة وديمٌ ، وقامَة ، وقيمٌ ، وتارة وتِيرٌ ، ودار وديارٌ وهذا أجدر أن يكون إذا كانت بعدها ألف ، فلما كانت أخفّ عليهم والعمل من وجه واحد ، جسروا عليه في الجمع إذا كان في الواحد محولاً واستثقلت الواو بعد الكسرة كما تستثقل بعد الياء "[1] .

وعن ثقل الواو الساكنة بعد كسرة وانقلابها إلى الياء يقول ابن جني :

" .. ومن ذلك قولهم : إن ياء نحو : ميزان ، وميعاد ، انقلبت عن واو ساكنة لثقل الواو الساكنة بعد الكسرة ، وهذا أمر لا لبس في معرفته ، ولاشك في قوة الكلفة في النطق به وكذلك قلب الياء في مِوْسر ، ومِوْقن واوا ، لسكونها وانضمام ما قبلها ولا توقف في ثقل الياء الساكنة بعد الضمة ؛ لأن حالها في ذلك حال الواو الساكنة بعد الكسرة ؛ وهذا – كما تراه – أمر يدعو الحسُّ إليه ، ويحدو طلب الاستخفاف عليه " [2] .

ويناقش ابن جني فكرة وقوع الكسرة قبل الميم في ميزان أو بعدها ، يقول:

" ونحو من ذلك قولهم : ميزان وميعاد ، فقلب الواو ياء يدل على أن الكسرة لم تحدث قبل الميم ؛ لأنها لو كانت حادثة قبلها لم تل الواو ، فكان يجب أن يقال مِوْزان و مِوْعاد . وذلك أنكَ إنما تقلب الواو ياء للكسرة التي تجاورها من قبلها ، فإذا كان بينها وبين حرف حاجز لم تلها ، وإذا لم تلها لم يجب أن تقلبها للحرف الحاجز بينهما ، وأيضاً لو كانت قبل حرفها لبطل الإدغام في الكلام ؛ لأنَّ حركة الثاني كانت تكون قبله حاجزة بين المثلين .

---

[1] انظر الكتاب ٤ / ٣٦٠ – ٣٦١ .

[2] انظر الخصائص ١ / ٤٩ .

وهذا واضح . فإذا بطل أن تكون الحركة حادثة قبل الحرف المتحرك بها من حيث أرينا ، وعلى ما أوضحنا وشرحنا بقي مذهب سيبويه أن يظن بها أن تحدث مع الحرف نفسه لا قبله ولا بعده . وإذا فسد هذا لم يبق إلا ما ذهب إليه سيبويه " [1] .

كما يشير ابن جني إلى أن من أسباب قلب الواو ياء في سيّد وميّت هو الانتقال من الثقل إلى الخفة يقول :

" ومن ذلك قولهم في سيّد وميّت ، وطويتُ طيّاً ، وشَويتُ شيّاً : إن الواو قلبت ياء لوقوع الياء الساكنة قبلها في سيّد وميّت ووقوع الواو الساكنة قبل الياء في { شيّاً وطيّاً } فهذا أمر هذا سبيله أيضاً ، ألا ترى إلى ثقل اللفظ بـ {سَيْوِدِ ومَيْوِتِ وطَوْياً وشَوْياً } وأن سيّداً وميّتاً وطيّاً وشيّاً أخف على ألسنتهم من اجتماع الياء والواو مع سكون الأول منها " [2] .

أما المحدثون من علماء اللغة فقد فسروا قلب الواو إلى ياء تفسيرات مختلفة فقد ذكر الدكتور رمضان عبدالتواب أن قلب الواو إلى ياء في ميزان من قبيل المماثلة يقول :

" تتأثر الواو الساكنة بالكسرة القصيرة قبلها ، فتتحول إلى كسرة مماثلة ، وتتحد مع الحركة المؤثرة في كسرة طويلة ، مثل مِوْزان > ميزان ، مِوْعاد > ميعاد ، ومثل ذلك تتأثر الياء الساكنة بالضمة القصيرة قبلها ، فتتحول إلى ضمة مماثلة وتتحد مع الحركة المؤثرة في ضمة طويلة ، مثل ميقن > موقن ، مُيسر > موسر " [3] .

---

[1] انظر الخصائص ٢ / ٣٢٢ .

[2] انظر الخصائص ١ / ٤٩ ــ ٥٠ .

[3] انظر التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه ص ٣٣ ــ ٣٤ .

كما بين الدكتور عبدالصبور شاهين أن القلب في { ميزان } سببه كراهة تتابع الكسرة والضمة يقول :

" وأما القاعدة الرابعة في مثل { موازن } فإن قلب الواو ياء ليست إلا وهما جسدته الكتابة العربية في كلمة : ميزان والواقع أن اللغة العربية لما كانت تكره تتابع الكسرة والضمة فقد أسقطت عنصر الضمة وعوضت مكانه كسرة قصيرة ، تصبح بالإضافة إلى سابقتها كسرة طويلة بعد الميم ، هي التي كتبت في صورة الياء ، فالأولى أن تقول قلبت الضمة كسرة ، تخلصاً من الصعوبة ، ونزوعاً إلى الانسجام ولكي تتضح الصورة ، نستطيع أن نضع ازدواج الحركة في مِوْزان إلى جانب ثلاثية الحركة في صوام ، ثم ننظر إلى نتيجة إسقاط الضمة في كلا التركيبين ، فالتركيب : i+u+u ← i+a ولكن التركيب i+u ← ii وهو تركيب ميزان وبذلك تصدق ملاحظتنا القائلة بأن سلوك اللغة يهرب من الحركة الثلاثية إلى الثنائية ، ومن الثنائية إلى الحركة الواحدة كلما كان ذلك أيسر " [1]

وكذلك يسروا كلمات يفسر هذه الأشياء أيضاً في ضوء قانون المماثلة يقول

" في العربية القديمة تقلب الواو ياء ، بتأثير ما قبلها من كسرة أو ياء مثل: رَضِوَ

← رَضِيَ ، أيْوام ← أيَّام " [2]

ويذكر الدكتور رمزي منير بعلبكي أن قواعد إبدال أصوات العلة في الصرف مرجعها قانون المماثلة الصوتية يقول :

---

[1] انظر المنهج الصوتي للبنية العربية ص ١٨٩ .

[2] انظر فقه اللغات السامية ص ٦٦ .

" ولا ريب أن للمماثلة أثرا كبيرا في البنية الصوتية للعربية ويمكننا أن نشير إلى سمات كثيرة ترجع في تلك البنية إلى أثر للمماثلة ، من ذلك مثلاً ، أن قواعد إبدال أصوات العلة في العربية هي في جوهرها قواعد للمماثلة بين صوائت أو أشباه صوائت وأمثلتها كثيرة جداً ومبذولة في كتب الصرف والإبدال ؛ نحو سَيِّد < سَيْوِدِ مَرْضِيّ < مَرْضُوي ؛ طَيّ < طَوْي ؛ عوّة > عَوْية " (١)

كما يفسر الدكتور عبدالصبور شاهين القلب في { سيّد } بقوله :

" وتأتي بعد ذلك القاعدة الخامسة ، وهي تقوم على أساس تتابع مزدوجين في كلمة سيود هكذا { Sa+i+u+id } وهذا التتابع أشبه بتتابع الكسرة والضمة، حيث تقع فيه الواو أثر الياء ونظرا لصعوبة هذا التركيب ، وكراهة اللغة له فإنها مالت إلى إحداث الانسجام في هذا المثال وأشباهه بتغليب عنصر الكسرة على عنصر الضمة ، وهنا يمكن أن يقال : إن الواو قلبت ياء " (٢)

ويناقش الدكتور داود عبده مسألة القلب في ميزان بقوله :

" فإذا كان رأي القدماء القائل أن الأصل في ميزان : مِوزان وأن الواو قد انقلبت ياءً رأيا غير مقبول ، فالبديل الوحيد له هو أن الياء في ميزان أصلية ، وأن الفعل الماضي بالتالي ليس { وزن } في الأصل بل يزن ، وأن الياء قد انقلبت واوا في هذا الفعل . المشكلة أن ليس هناك تفسير لغوي مقبول لانقلاب ياء يزن واوا ، ذلك أنها لم تنقلب واوا في يبس أو ينس أو يتم أو أي كلمة أخرى تبتدئ بياء ، بينما يسهل تفسير انقلاب الواو ياء في { موزان } في نطاق قانون المماثلة " (٣)

---

(١) انظر فقه العربية المقارن ص ٩٩ .
(٢) انظر المنهج الصوتي للبنية العربية ص ١٩٠ .
(٣) انظر دراسات في علم أصوات العربية ص ١٩ .

رابعاً : الحركات في العربية بين الثقل والخفة ومظاهر أخري ذكرها ابن جني

لقد أدرك القدماء أن هناك تفاوتا بين الحركات من حيث الثقل والخفة ، واستقر عندهم أن الضمة والكسرة أثقل من الفتحة ، وهذا ما أجمع عليه المحدثون أيضا في حديثهم عن الحركات يقول ابن جني في حديثه عن الحركات :

" ومنه إسكانهم نحو : رُسْل ، وعَجْز ، وعَضْد ، وظرْفَ وكرم ، وعلم ، وكتف وكبد ، وعُصير . واستمرار ذلك في المضموم والمكسور ، دون المفتوح ، أدل دليل – بفصلهم بين الفتحة وأختيها – على ذوقهم الحركات ، واستثقالهم بعضها واستخفافهم الآخر ، فهل هذا ونحوه إلا لأنعامهم النظر في هذا القدر اليسير المحتقر من الأصوات " (١)

ويقول ابن جني في موضع آخر :

" .. كما رفعوا المبتدأ لتقدمه ، فأعربوه بأثقل الحركات وهي الضمة ، وكما رفعوا الفاعل لتقدمه ، ونصبوا المفعول لتأخره ، فإن هذا أحد ما يحتج به في المبتدأ " (٢)

كما بين ابن جني كيف أن اللغة تهرب من توالي الضمتين والكسرتين في جمع التكسير إلى الفتح ؛ لأنه أخفّ عليهم من الضم والكسر يقول :

" ألا ترى إلى مضارعة الفتحة للسكون في أشياء . منها أن كل واحد منهما يُهرب إليه مما هو أثقل منه ؛ نحو قولك في جَمْع فُعْلة وفِعْلة : فُعُلات ، بضم العين نحو غُرُفات ، وفِعِلات بكسرها نحو : كِسِرات ثم يستثقل توالي الضمتين والكسرتين فيهرب عنهما تارة إلى الفتح وأخرى إلى السكون فتقول:

(١) انظر الخصائص ١ / ٧٥ .
(٢) انظر الخصائص ١ / ٥٥ .

غُرْفات ، وكِسِرات أفلا تراهم كيف سووا بين الفتحة والسكون في العدول عن الضمة والكسرة إليهما ، ومنها أنهم يقولون في تكسير ما كان من فعْل ساكن العين وهي واو على فِعال ، بقلب الواو ياء ، نحو : حَوْض وحياض ، وثَوْب وثياب ، فإذا كانت واو واحده متحركة صحت في هذا المثال من التكسير نحو: طويل ، وطوال . فإذا كانت العين من الواو مفتوحة اعتلت في هذا المثال ، كاعتلال الساكن ؛ نحو : جواد وجياد فجرت واو جواد مجرى واو ثوب ، فقد ترى إلى مضارعة الساكن للمفتوح ، وإذا كان الساكن من حيث أرينا كالمفتوح كان بالمسكن أشبه ، فلذلك كان مثال فعْل أخف وأكثر من غيره " [١]

وقد ذكر أبو حيان لغة الفتح والسكون في جمع التكسير نزوعاً إلى التخفيف والبعد عن الثقل يقول :

" وفي كتاب أبي الحسن الهيثم : لا يجيز الكوفيون كِسِرَات يعني بكسر السين في جمع كِسْرة ويجوز الفتح فتقول غُرَفات وَهِنَدَات وهي لغة حكاها الأخفش وغيره وزعم قوم : أن الفتح في { غُرَفات } إنما هو على أنه جمع غُرَف الذي هو جمع غُرْفة فهو جمع الجمع " [٢]

كما ذكر ابن جني أيضاً كراهة توالي الحركات وعند ذلك يتم اللجوء إلى التسكين تخفيفاً يقول :

" ومن ذلك تسكينهم لام الفعل إذا اتصل به علمُ الضمير المرفوع ؛ نحو : ضَرَبْتُ وضَرَبْنَ ، وضَرَبْنا وذلك أنهم أجروا الفاعل هنا مجرى جزء من الفعل ، فكُره اجتماع الحركات الذي لا يوجد في الواحد ، فأسكنوا اللام ، إصلاحاً للفظ فقال ضَرَبْتُ ، ودخلنا ، وخرجتم . نعم وقد كان يجتمع فيه

---

(١) انظر الخصائص ١ / ٥٩ ـ ٦٠ .
(٢) انظر ارتشاف الضرب ٢ / ٥٩٦ .

خمس متحركات ؛ نحو خرجتما فالإسكان إذا أشد وجوباً . وطريق إصلاح لفظ كثير واسع فتفطن له " [1]

ويبين ابن جني أيضاً أن القدماء لما جعلوا الزيادة في بنات الخمسة جعلوها في الألف ؛ لأنه أخف عليهم من الواو والياء والألف هي الفتحة الطويلة يقول

" ومن ذلك أنهم لما أجمعوا الزيادة في آخر بنات الخمسة كما زادوا في آخر بنات الأربعة – خصوا بالزيادة فيه الألف استخفافاً لها ، ورغبة فيها هناك دون أختيها الياء والواو . وذلك أن بنات الخمسة لطولها لا ينتهي إلى آخرها إلا وقد مُلّت ، فلما تحملوا الزيادة في آخرها طلبوا أخفّ الثلاث – وهي الألف – فخصوها بها وجعلوا الواو والياء حَشوا في نحو : عَضْرَفوط ، وجَعْفليق ؛ لأنهم لو جاءوا بها طرفاً وسُداسيّين مع ثقلهما ، لظهرت الكلفة في تجشمهما ، وكَدّت في احتمال النطق بها كلّ ذلك لإصلاح اللفظ " [2]

ومن مظاهر استثقال الضمة واللجوء إلى السكون عند ابن جني تسكين عين { قول } يقول :

" ومن ذلك أن تَبني من قلت ونحوه فُعُلا ، فتسكّن عينه استثقالاً للضمة فيها ، فتقول { قُولٌ } كما يقول أهل الحجاز في تكسير عَوَان و نَوَار : عُون و نُور ، فيسكنون وإن كانوا يقولون : رُسُل و كُتُب بالتحريك . فهذا حديث فُعُل من باب قلت وكذلك فُعْل منه أيضاً قُول ، فيتفق فُعُل وفُعْل ، فيخرجان على لفظ متفق عن أوّل مختلف وكذلك فِعْل من باب بعت ، وفُعْل في قول الخليل وسيبويه تقول فيها جميعاً : بيعٌ وسألت أبا علي رحمه الله فقلت : لو أردنا فُعْلات مما عينه ياء لا نريد بها أن تكون جارية على فِعْلة كتينة وتينات ؟ فقال

---

(1) انظر الخصائص ١ / ٣٣٠ – ٣٢١ .
(2) انظر الخصائص ١ / ٣٢٠ .

أقول على هذا الشرط : نُونات ؛ وأجراها لبعدها عن الطرف مجرى الواو عُوطَطٍ " [1]

وقد تخرج أشياء عن القاعدة العامة التي تقول : إن الضمة أثقل من الكسرة يقول ابن جني :

" فإن قلت : فما بالهم كثر عنهم باب فُعُل نحو : عُنُق و طُنُب وقل عنهم باب فِعِل نحو : إبِل و إطِل مع أن الضمة أثقل من الكسرة ؟ فالجواب عَنه في موضعين أحدهما أن سيبويه قال : " واعلم أنه قد يقل الشيء في كلامهم وغيره أثقل منه ، كل ذلك لئلا يكثر في كلامهم ما يستثقلون فهذا قول " والآخر أن الضمة وإن كانت أثقل من الكسرة ، فإنها أقوى منها ؛ وقد يحتمل للقوة ما لا يحتمل للضعف ؛ ألا ترى إلى احتمال الهمزة مع ثقلها للحركات ؛ وعجز الألف عن احتمالهن ، وإن كانت خفيفة لضعفها ، وقوة الهمزة وإنما ضعفت الكسرة على الضمة لقرب الياء من الألف وبعد الواو عنها " [2]

كما ذكر الثمانيني خفة الفتحة على الواو المفتوحة وعدم ثقل بعد الواو يقول :

" فأما الواو المفتوحة فلا يجوز همزها ؛ لأن الفتحة فيها لا تُستَثقل كما لا تُستثقلُ الألفُ بَعْدَها سواء كانت الواو أوّلاً أو حَشواً أو أخيراً ، ولكنه قد شذّ من المفتوحة حريفاتٌ هُمزت في أول كَلمات معدودة قالوا : " أحدٌ " وأصله " وَحَدٌ " لأنه فعَلٌ من الواحدة ، فأما مؤنثه وهو : { إحدى } فإنما همزوا الواو ؛ لأنها مكسورة وأصله { وِحْدَى } على ما قدّمت في " إشاح" و " وشاح" [3]

---

[1] انظر الخصائص ٢ / ١٠٦ ـ ١٠٧ .
[2] انظر الخصائص ١ / ٦٨ ـ ٦٩ .
[3] انظر شرح التصريف للثمانيني ص ٣٢٩ .

ومن مظاهر ثقل الضمة والكسرة ما ذكره الثمانيني في الحديث عن قاضٍ في حالتي الرفع والجر يقول :

" وكذلك قولهم : " هذا قاضٍ " و " مررت بقاضٍ " والأصل فيه : " قاضِيٌ " في الرفع و " قاضيٍ " في الجر ، فاستثقلوا الضمة والكسرة على الياء الخفيفة التي قبلها كسرة فأسقطوها ، فبقيت الياء ساكنة ، والتنوين بعدها ساكنٌ ، فاجتمع ساكنان : الياءُ والتنوينُ ، فأسقطت الياءُ لالتقاء الساكنين وكانت أولى بالإسقاط ، لأن قبلها كسرة تدل عليها وتغني عنها ، ولم يَجُزْ أنْ يُحَرِّكوُها ؛ لأنهم فرُّوا مِنْ حركتها ، ولم يَجُز أن يحركوا التنوين لالتقاء الساكنين ، لأن التنوين إنما يحرك لساكن بعده لا لساكن قبله"[1]

ويذكر ابن جني أيضاً أن علة العدل في بعض الكلمات إنما هو بسبب الاستخفاف والبعد عن الثقل يقول :

" وأما السؤال عن علة عدلُ عامر ، وجاشم ، وثاعل ، وتلك الأسماء المحفوظة إلى فُعَل : عُمَر ، وجُشَم و ثُعَل ، وزُحَل ، وغُدَر ، دون أن يكون هذا العدل في مالك وحاتم ، وخالد ، ونحو ذلك ؛ فقد تَقَدَم الجواب عنه فيما فرط : أنهم لم يخصوا ما هذه سبيله بالحكم دون غيره ، إلا لاعتراضهم طرفاً مما أطفَ لهم من جملة لغتهم كما عنّ ، وعلى ما اتجه ، لا لأمر خَصّ هذا دون غيره مما هذا سبيله ، وعلى هذه الطريقة ينبغي أن يكون العمل فيما يرد عليك من السؤال عما هذه حاله ؛ ولكن لا ينبغي أن تُخْلِدَ إليها ، إلا بعد السبر والتأمل ، والإنعام والتصفح ؛ فإن وجدت عذرا مقطوعا به صرت إليه ، واعتمدته ، وإن تعذر ذلك ، جنحت إلى طريق الاستخفاف والاستثقال ؛ فإنك لا تعدم هناك مذهباً تسلكه ، ومأمّا تتورده . فقد أريتك في ذلك أشياء : أحدها استثقالهم الحركة التي هي أقل من الحرف حتى أفضّوا في ذلك إلى أن

---

[1] انظر شرح التصريف للثمانيني ص ٣٨٦ .

أضعفوها ، واختلسوها ، ثم تجاوزوا ذلك إلى أن انتهكوا حرمتها ، فحذفوها ، ثم ميلوا بين الحركات فأنحوا على الضمة والكسرة لثقلهما ، وأجموا الفتحة في غالب الأمر لخفتها ، فهل هذا إلا لقوة نظرهم ولطف استشفافهم وتصفحهم "[١]

كما يبين ابن جني أيضاً السبب في أن الثنائي مبني على الفتح يقول :

" ومن حديث الاستثقال والاستخفاف أنك لا تجد في الثنائي – على قلة حروفه – ما أوله مضموم ، إلا القليل ، و إنما عامته على الفتح ، نحو : هل ، وبل ، وقد ، وأن وعن ، وكم ، ومن ، وفي المعتل أو، ولو ، وكي ، وأي أو على الكسر نحو إن ومن ، وإذ ، وفي المعتل إي ، وفي ، وهي . ولا يعرف الضم في هذا النحو إلا قليلاً ؛ قالوا : هو ، وأما هم فمحذوفة من همو ، كما أن مذ محذوفة من منذ . وأما هُوْ من نحو قولك : رأيتهو ، وكلمتهو ، فليس شيئا لأن هذه ضمة مشبعة في الوصل ألا تراها يستهلكها الوقف ، وواو هو في الضمير المنفصل ثابتة في الوقف والوصل " [٢]

ويذكر ابن جني أيضاً الأمثلة التي فيها ثقل ، واستكراه في الثلاثي والرباعي من أبنية الأسماء يقول :

" وأما ما أورده السائل في أول هذا السؤال ، الذي نحن منه على سمت الجواب ، من علة امتناعهم من تحميل الأصل الذي استعملوا بعض مُثُلِهِ ورفضهم بعضاً ، نحو امتناعهم أن يأتوا في الرباعي بمثال فعْلُل ، وفعْلِل ، وفُعْلَل – في غير قول أبي الحسن – فجوابه نحو من الذي قدّمناه : من تحاميهم فيه الاستثقال ، وذلك أنهم كما حموا أنفسهم من استيعاب جميع ما تحتمله قسمة تراكيب الأصول ، من حيث قدّمنا وأرينا ، كذلك أيضاً توقفوا عن استيفاء جميع تراكيب الأصول ، من حيث كان انتقالك في الأصل الواحد رباعياً كان ، أو خماسياً من مثال إلى مثال ، في النقص والاختلال ، كانتقالك

(١) انظر الخصائص ١ / ٧٧ – ٧٨ .
(٢) انظر الخصائص ١ / ٦٩ .

في المادة الواحدة من تركيب إلى تركيب ، أعني به حال التقديم والتأخير ، لكن الثلاثي جاء فيه لخفته جميعُ ما تحتمله القسمة ، وهي الاثنا عشر مثالاً إلا مثالاً واحداً ، فإنه رفض أيضاً لما نحن عليه من حديث الاستثقال ، وهو فِعُل وذلك لخروجهم فيه من كسر إلى ضم . وكذلك ما امتنعوا من بنائه في الرباعي – وهو فِعْلُلُ – هو لاستكراههم الخروج من كسر إلى ضم ، وإن كان بينهما حاجز لأنه ساكن ، فضعف لسكونه عن الاعتداد به حاجزا ؛ على أن بعضهم حكى زِئْبر وضئبل ، وحرفع ، وحكيت عن بعض البصريين {إصبُع} وهذه ألفاظ شاذة ، لا تعقد بابا ولا يتخذ مثلها قياسا " [1]

ومن مظاهر الخفة في الشعر والنثر تسكين الوسط في بعض الكلمات، وحذف الحركة تخفيفا مع مطابقة ذلك للوزن يقول ابن جني [2]

ومما أسكنوا فيه الحرف إسكاناً صريحاً ما أنشده من قوله :

رُحْتِ وفي رجْلَيْكِ ما فيهما وَقدْ بَدَا هَنْكِ من المِئزَرِ[3]

بسكون النون البتة من { هنك } ، وأنشدنا أبو علي رحمه الله لجرير :

سيروا بني العمّ فالأهواز منزلكم وَنَهْرُ تيري فلا تُعْرفْكُم العَرَبُ[4]

بسكون فاء تعرفكم ، أنشدنا هذا بالموصل سنة إحدى وأربعين وقد سئل عن قول الشاعر :

فلما تَبَيَّنَ غَبَّ أمري وأمْرِهِ وولت بأعجاز الأمور صُدُورُ[5]

---

(١) انظر الخصائص ١ / ٦٧ – ٦٨ .
(٢) انظر الخصائص ١ /٧٣ – ٧٥ .
(٣) البيت منسوب للأقيشر الأسدي في الخزانة ٤ / ٤٨٤والدرر اللوامع ١ / ٣٢وبلا نسبة في شرح اللمع لابن برهان ١ / ٢١ والارتشاف ٥ / ٢٤٠٥ وفيه تخريج للبيت .
(٤) البيت لجرير في ديوانه ٤٦وضرورة الشعر للسيرافي ٢٢١وجمهرة اللغة ٢ / ٩٦٢وارتشاف الضرب ٥ / ٢٤٠٤ وانظر تخريجه في الارتشاف .
(٥) البيت منسوب لنهشل بن حري في اللسان { غيب } ٥ / ٣٢٠٣والضرائر لابن عصفور ٨٨

وقال الراعي :

تأبى قضاعة أن تعرفْ لكم نسَباً وابنـا نزار فأنتم بيضة البَلَدِ [1]

وبيت الكتاب :

فاليوم أشربْ غير مستحقبٍ إثماً من اللهِ ولا واغِـــل [2]

وقد نقل الدكتور رمضان عبدالتواب مجموعة من الأمثلة التي سكن فيها الوسط للتخفيف يقول :[3]

" كما أننا نلاحظ أن تسكين الوسط للتخفيف ، روي لنا في العربية كثيراً ، وقالوا عنه إنه " لغة بني بكر بن وائل ، وأناس كثير من تميم " كما يروى عن قبيلة ربيعة كذلك ومن أمثلته قول القطامي :

إذا هَدَرَتْ شقاشقهُ ونَشَبَتْ لـه الأظفارُ تُرْكَ لـه المدارُ

وقول القطامي كذلك :

ألـم يُخْزِ التفرُّقُ جُنْدَ كِسْرَى ونُفْخُوا في مدائنهـم فطاروا

وقول الأخطل :

وما كل مغبونٍ ولـو سَلْفَ صَفْقُه يراجع ما قد فاته بـرادَدِ

وقول الأخطل كذلك :

فإن أهجُه يَضْجَرْ كما ضَجْرَ بازلٌ من الأدمَ دَبْرَتْ صفحتاه وغاربُهُ

---

[1] البيت للراعي النميري في ديوانه ٧٩وأضداد السجستاني ١١٧واللسان { بيض } ١ / ٣٩٨وأضداد ابن الأنباري ٧٨ وارتشاف الضرب ٥ / ٢٤٠٦ ـ ٢٤٠٧ .

[2] البيت لامرئ القيس في ديوانه ١٣٤والكتاب ٤ / ٢٠٤وابن يعيش ١ / ٤٨وانظر تخريج البيت في الارتشاف ٥ / ٢٤٠٤ .

[3] انظر بحوث ومقالات في اللغة ص ٦١ ـ ٦٣ .

وقول الشاعر :

وقالوا ترابيٌّ فقلت صدقتمُ   أبي من ترابٍ خلقهُ اللهُ آدما [1]

وقول الآخر :

فإن النبيذ الصَّرْدَ إن شُرْبَ وحده   على غير شيءٍ أحرق الكَبْدَ جوعُها

وقول أبي خراش الهذلي :

ولحم امرئٍ لم تُطعَم الطيرُ مثله   عَشيِّة أمسي لا يبين من البَكْمِ

وقول الشاعر :

ألا يا ليتها لذْغتْ   وأذعىَ كَيْمَ ذِي أرْقى

وقول أبي النجم العجلي :

لو عُصْرَ منها البانُ والمِسْكُ انْعَصَرْ

وقد ذكر ابن جني أمثلة أخرى للتخفيف يقول :[2]

ومن التقاء الساكنين أيضاً قوله [3]

وذي ولد لم يَلْدَهُ أبوان

لأنه أراد : لم يَلِدْهُ ، فأسكن اللام استثقالاً للكسرة ، وكانت الدال ساكنة فحَركها لالتقاء الساكنين . وعليه قول الآخر :

---

[1] البيت بلا نسبة في ما يجوز للشاعر بالضرورة ١٥٧وشرح شواهد الشافية ٤ / ١٨وارتشاف الضرب ٥ / ٢٤٠٦ .

[2] انظر الخصائص ٢ / ٣٣٣ .

[3] صدره : عجبتُ لمولود وليس له أبُ
وهو ينسب لرجل من أزد السراة . وأراد بالمولود : عيسى عليه السلام . انظر هامش الخصائص ٣ / ٣٣٣ .

ولكنني لم أجْدَ من ذلكم بدّا [1]

أي لم أجِدْ ، فأسكن الجيم وحرك الدال على ما مضى

كما يبين ابن جني أيضاً أن القدماء لجأوا إلى اختلاس الحركات في بعض المواضع تخفيفاً على الألسنة يقول وهو يتكلم عن العرب :[2]

" حتى كأنك لم تراهم وقد ضايقوا أنفسهم ، وخففوا عن ألسنتهم ، بأن اختلسوا الحركات اختلاساً ، وأخفوها فلم يمكنوها في أماكن كثيرة ولم يشبعوها ، ألا ترى إلى قراءة أبي عمرو " مالك لا تأمَنّا على يوسف " مختلساً، لا محققا ، وكذلك قوله عز وجل : " أليْسَ ذلك بقادر على أن يُحيي الموتى " مخفي لا مستوفي ، وكذلك قوله عز وجل : { فتوبوا إلى بارئكم } مختلساً غير ممكن كسر الهمزة ، حتى دعا ذلك من لطف عليه تحصيل اللفظ ، إلى أن أدّعى أن أبا عمرو كان يسكّن الهمزة ، والذي رواه صاحب الكتاب اختلاس هذه الحركة ، لا لحذفها البتة "

وبعد هذا العرض لفكر ابن جني حول الحركات وغيرها من حيث الثقل والخفة نعرج على المحدثين لنتبين آراءهم حول الحركات وما ذكره القدماء في ذلك .

يبين الدكتور إبراهيم أنيس كيف فطن القدماء وعلى رأسهم ابن جني إلى قضية المغايرة بين الحركات يقول :

" وحين يعالج المحدثون أمر اشتقاق صيغة من أخرى يبحثونه على ضوء أسس ثلاثة معترف بها بين علماء اللغات في العالم :

---

(1) في التاج { وجد } البيت هكذا

فو الله لولا بغضكم ما سببتكم ولكنني لم أجْدَ من سبكم بداً

انظر هامش الخصائص ٣ / ٣٣٣ .

(2) انظر الخصائص ١ / ٧٢ .

أولها : المغايرة Polarity وتلك هي الصفة التي فطن إليها ابن جني وسماها المخالفة بين صيغة الماضي والمضارع حين قال :

" وإنما دخلت يفعَل في باب فعَل يَفعَل من حيث كانت كل واحدة من الضمة والكسرة مخالفة للفتحة " وقول ابن جني هنا حق تؤيده القوانين الصوتية الحديثة التي تجعل الضمة والكسرة أصواتاً ضيقة Close يقابلها {الفتحة } التي هي الصوت المتسع Open فإذا أردنا أن نخالف بين الماضي والمضارع اخترنا الأول الضمة أو الكسرة واخترنا المضارع الفتحة ، أو العكس بالعكس " [1]

كما يشير أيضاً الدكتور إبراهيم أنيس إلى ما قاله الصرفيون بخصوص حروف الحلق التي تؤثر الفتحة يقول :

" الأمر الثالث الذي نلحظه في اللهجات السامية بصفة عامة أثر الحروف المجاورة في إيثار الحركات . ويشبه هذا ما أكده الصرفيون من إيثار حروف الحلق للفتحة . وقد أكدت التجارب الحديثة ارتباطاً وثيقاً بين النطق بحروف الحلق والفتحة . وذلك لأن الأصوات الحلقية تناسب في الغالب وضعاً خاصاً للسان يتفق مع ما نعرفه من وضعه مع الفتحة . فلهذه الظاهرة التي استرعت انتباه القدماء ما يبرره في القوانين الصوتية الحديثة . على أن الأمر فيما يظهر غير مقصور على حروف الحلق ، إذ أننا نلحظ في اللهجة القاهرية مثلاً ظاهرة الارتباط بين الحروف والحركات في صيغة استفعل ، لأن الأفعال التي تنتهي بحروف التفخيم ، أو تكون هذه الحروف منها قبل الآخر ، تؤثر عادة الفتحة على عين الكلمة ، في حين أن الحروف الأخرى تؤثر الكسرة " [2]

---

(١) انظر من أسرار اللغة ٤٩ .
(٢) انظر من أسرار اللغة ٥٠ .

ويشرح الدكتور رمضان عبدالتواب علاقة القربى بين الحركات القصيرة والطويلة وتصور القدماء للظاهرة يقول :

" ويطلق علماء الأصوات على صوت الفتحة اسم : " صوت العلة المتسع"، كما يطلقون على صوتي الضمة والكسرة ، اسم : " صوت العلة الضيقة " وهذا التقسيم له أهميته فيما يصيب هذه الأصوات كلها من تطور أو تغيير ؛ إذ إنه من الملاحظ أن ما يصيب الضمة يجري مثله في الغالب على صوت الكسرة ؛ لأن كلاً منهما من أصوات العلة الضيقة ، وعلى ذلك ليست الضمة عدوّة للكسرة ، كما يتردد في بعض كتب العربية ، بل هما من فصيلة واحدة وذلك على العكس من صوت الفتحة ، الذي يعدّ قسيماً للضمة والكسرة ، له ظواهره وأحكامه الخاصة . وقد فطن بعض علماء العربية ، إلى علاقة القربى بين الكسرة والضمة من جهة ، وبين ياء المد وواوه { وهما تطويل للكسرة والضمة } من جهة أخرى ؛ قال ابن درستويه : " كل ما كان ماضيه من الأفعال الثلاثية ، على فعَلت بفتح العين ولم يكن ثانيه ولا ثالثه من حروف اللين ولا حروف الحلق فإنه يجوز في مستقبله : يفعُل بضم العين ، ويفعِل بكسرها ؛ كقولنا ضَرَبَ يَضْرِب ، وشَكَرَ يَشْكُر . وليسَ أحدهما أولى به من الآخر ولا فيه عند العرب إلا الاستحسانَ و الاستخفاف . فمما جاء وقد استعمل فيه الوجهان قولهم : ينفُر وينفِر ، ويشتُم ويشتِم ، فهذا يدلكم على جواز الوجهين فيه ، وأنهما شيء واحد لأن الضمة أخت الكسرة " وهكذا نرى القرابة بين الضمة والكسرة ، هي السبب في جواز وقوع إحداهما مكان الأخرى ، في عين المضارع " [1]

وقد فصّل الدكتور إبراهيم أنيس التفاوت بين الضمة والكسرة والفتحة من حيث النطق والثقل والخفة يقول :

---

[1] انظر المدخل إلى علم اللغة ٩٤ ــ ٩٥ .

" على أنه حين نتساءل عن أي الصوتين أيسر في النطق أو أيهما الذي يحتاج إلى جهد عضلي أكثر ، نجد أن الضمة هي التي تحتاج إلى جهد عضلي أكثر ، لأنها تتكون بتحرك أقصى اللسان ، في حين أن الكسرة تتكون بتحرك أدنى اللسان ، وتحرك أدنى اللسان أيسر من تحرك أقصاه . وقد كنا نتوقع من أجل هذا أن يشيع الكسر في بيئة البدو حيث الميل إلى الاقتصاد في المجهود العضلي ، وبذل أقصى جهد ممكن في أثناء النطق متى تحقق الناطق أن مثل هذا الجهد سيحقق له الهدف من الكلام . ولكن الضم كما قلنا آنفا صفة من صفات الخشونة التي يحرص عليها البدوي والتي يدرك أنها تميزه من غيره، ولذلك استمسك بها وتعصب لها في غالب الأحيان وقد حدث في النادر من الأحيان أن نسى البدوي نفسه وانطلق على سجيته فنطق بالكسر حيث كنا نتوقع منه الضم . هذا هو ما يمكن أن يفسر لنا تلك الروايات النادرة على افتراض صحتها ، التي جاء فيها الكسر منسوبا لقبيلة بدوية .. وقد برهنت الملاحظة الحديثة على أن الناطق حين يقتصد في الجهد العضلي يميل دون شعور منه أو تعمد إلى الانسجام بين حركات الكلمات وللانسجام درجات بعضها أيسر من بعض : فتوالى الضم ثم الكسر ثم الفتح أشق من توالى ضمتين ثم الفتح ، أو توالى كسرتين ثم الفتح . وربما كان أيسر من هذا أو ذاك أن تصبح هذه الكلمة مشتملة على ضم ثم فتحتين ، ولسنا في كل حال نتوقع أن يلتمس الناطق أيسر السبل ، وإنما نتوقع منه أن يقوم ببعض الانسجام أيا كانت درجته من اليسر " (١)

ومن الأشياء التي فيها ثقل في النطق وأشار إليها المحدثون توالى أربعة مقاطع من النوع الأول في مقاطع العربية أي توالى أربع حركات متتالية يقول الدكتور رمضان عبد التواب :

---

(١) انظر في اللهجات العربية ص ٩٠ – ٩١ .

" ومن النظام المقطعي في العربية : الابتعاد عن توالى أربعة مقاطع من النوع الأول وهذا هو السر في تغيير نظام المقاطع ، في الفعل الماضي الثلاثي المتصل بضمير الرفع المتحرك ، إلى مقطعين من النوع الأول ، بينهما مقطع من النوع الثالث مثل ضَرَبْتُ بدلاً من توالى أربعة مقاطع من النوع الأول في : " ضَرَبَتُ " " (١)

وقد مالت القبائل البدوية بوجه عام إلى مقياس اللين الخلفي المسمى بالضمة لأنه مظهر من مظاهر الخشونة البدوية فحيث كسرت القبائل المتحضرة وجدنا القبائل البدوية تضم ، والكسر والضم من الناحية الصوتية متشابهان ، لأنهما من أصوات اللين الضيقة ، لهذا تحل إحداهما محل الأخرى في كثير من الظواهر اللغوية ، غير أن الكسر دليل التحضر والرقة في معظم البيئات اللغوية . فهي حركة المؤنث في اللغة العربية ، والتأنيث عادة محل الرقة ، أو ضعف الأنوثة ، ولاشك أن الحضري أميل إلى هذا بوجه عام ، هذا إلى أن الياء التي هي فرع عن الكسرة تعد العلامة الأساسية للتصغير في لغتنا العربية . بل إن من المحدثين من يؤكد لنا أن الكسرة في كثير من اللغات ترمز إلى صغر الحجم والرقة وقصر الوقت (٢)

ويشرح الدكتور إبراهيم أنيس السر في أن أصوات الحلق تؤثر الفتحة وكيف فطن القدماء إلى تلك الظاهرة وإلى قضية المغايرة بين الماضي والمضارع وذلك بعد دراسة صنعها على أفعال القرآن الكريم يقول :

" والقاعدة التي خضعت لها قراءة حفص في اشتقاق المضارع من هذه الأفعال هي المغايرة التي أشرنا إليها آنفاً فصيغة { فعل } فيَ الماضي يناظرها صيغة يفعَلَ أو يفعُل في المضارع ، لأن الفتحة كما قال ابن جني تقابل الضمة

---

(١) انظر التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه ص ٩٥ – ٩٦وفي اللهجات العربية ص ١٥١والأصوات اللغوية ص ١٦٣ .

(٢) انظر في اللهجات العربية ص ٩١ .

أو الكسرة . إذ الفتحة صوت متسع ، في حين أن كلاً من الضمة والكسرة صوت ضيق . أما صيغة { فعِل } في الماضي فقد قابلها دائماً { يفعل } في المضارع ، لم يشذ عن هذا فعل من الأفعال التي جاءت في قراءة حفص ، تلك هي القاعدة التي يمكن استنباطها من أفعال القرآن ، وهي واضحة جلية لا تعقيد فيها ، ومن الطبيعي أن تكون كذلك ، أما تلك الأفعال التي وردت من صيغة { فعَل } في الماضي و " يفعَل " في المضارع فقد دعا إليها عوامل صوتية في بيئة الفعل نفسه ، وذلك أن عين الكلمات أو لامها من أصوات الحلق ، تلك التي تؤثر في كل اللغات السامية الفتحة على غيرها من الحركات، وقد فطن الأقدمون من علماء اللغة إلى ميل الأصوات الحلقية إلى الفتحة وأقرهم على هذا المستشرقون ، وقد ظهر هذا الميل بصورة أوضح في اللغة العبرية أما السر فيه فهو أن كل أصوات الحلق بعد صدورها من مخرجها الحلقي ، تحتاج إلى اتساع في مجراها بالضم ، فليس هناك ما يعوق هذا المجرى في زوايا الفم ولهذا ناسبها من أصوات اللين أكثرها اتساعاً ، وتلك هي الفتحة . ولم يشذ عن هذه القاعدة بين أفعال القرآن إلا أفعال قليلة هي: نكح ينكح ، نزع ينزع ، رجع يرجع ، بلغ يبلغ قعد يقعد ، زعم يزعم ، نفخ ينفخ ، وأخيراً قنط يقنط .. والحقيقة أن اللهجة الواحدة يجب أن تخضع لقاعدة مطردة في الكثرة الغالبة من صيغها ، ولكن قد يتخللها القليل من الصيغ التي تسمى عادة بالشاذة " (١)

وقد أشار الدكتور إبراهيم أنيس أيضاً إلى أن حديث القدماء عن الفتحة والضمة والكسرة والتفرقة بينهما هو حديث مستقيم وتؤيده الدراسات الصوتية الحديثة يقول :

(١) انظر في اللهجات العربية ص ١٦٩ – ١٧٠ .

" وسقوط صوت اللين القصير من لام الفعل لم ينكره المتقدمون ولم يشيروا إلى عدم قياسه ، ولكنهم في سقوطه من عين الفعل ميزوا الفتحة على أختيها الكسرة والضمة فيقول ابن يعيش على تصريف ابن جني { فإسكان المفتوح ضرورة وإسكان المضموم والمكسور لغة } . وقد كان المتقدمون على طريقة مستقيمة في تمييز الفتحة على الضمة والكسرة ، لأن الفتحة من الناحية الصوتية أكثر وضوحاً في السمع من أختيها وتحتاج للنطق بها زمناً أطول ، فهي أملأ منهما من الناحية الصوتية ، وأكثر قوة في الكلام ، ولاشك أن الصوت إذا كان أكثر قوة في الكلام قل سقوطه منه ولهذا كثر سقوط أختيها من الكلام ، وليس يبرر ذلك أن نعد سقوط الفتحة شاذاً كما تفيد عبارة القدماء"[1] .

خامساً : قلب الواو همزة إذا كانت في جمع واكتنف الألف واوان ـ فتقلب إحدى الواوين همزة هروبا من الثقل

يشرح ابن جني أسباب قلب الواو همزة بعد ألف مفاعل بقوله :

" باب في الزيادة في صفة العلة لضرب من الاحتياط ، قد يفعل أصحابنا ذلك إذا كانت الزيادة مُثبِّتَة لحال المزيد عليه ، وذلك كقولك في همز { أوائل}: أصله { أواول } فلما اكتنفت الألف واوان ، وقربت الثانية منهما من الطرف ، ولم يُؤثِّر إخراج ذلك على الأصل ، تنبيها على غيره من المغيِّرات في معناه ، ولا هناك ياء قبل الطرف منوية مقدرة ، وكانت الكلمة جمعاً ثقل ذلك ، فأبدلت الواو همزة فصار أوائل : فجميع ما أوردته محتاج إليه ، إلا ما استظهرت به من قولك : وكانت الكلمة جَمْعاً ، فإنك لو لم تذكره لم يَخْلِل ذلك بالعلة ؛ ألا

[1] انظر الأصوات اللغوية ٢٤٨ ـ ٢٤٩ .

ترى أنك لو بنيت من قُلت وبعتُ واحدا على فوّاعل كعُوارض ، أو أفاعل {من أول أو يَوْم أو وَيْح } كأباتر لهمزت كما تهمز في الجمع " [1]

ويفهم من حديث ابن جني أن السبب في قلب الواو بعد ألف مفاعل همزة ، هو الهروب من الثقل إلى الخفة .

ويفصل الثمانيني المسألة بشكل أوضح يقول :

" متى وقعت ألف التكسير بين واوين ، أو ياءَيْن ، أو ياء و واو ، أو واو وياء وكان الحرف الثاني مجاورا للطرف في اللفظ أو في التقدير وجب أن يهمز الحرف الذي جاور الطرف وإنما همز لأمْرَيْن : أحدهما : أن الطرف موضع يغلب فيه التغيير فسَرى منه إلى مجاوره الإعلال ، والثاني : أنه لما اكتنف الألفَ حَرْفا عِلّة ثقلَ عليهم ثلاثة أحرف معتلّة ، ففرُّوا من أحدهما إلى الهمزة ، وكان الأخير أولى بالهمز لمجاورته الطرَفَ . فإذا اكتنف الألف واوان اجتمع الأخفش وسيبويه على همز الثانية ، وادّعى الأخفش أن هذا هو الذي سمع من العرب وصَحّحَ ما عدا الواوين ولم يجز همزه ، وكان سيبويه يهمز الكل وحكى المازني قال : سألت الأصمعي كيف تجمع العرب عَيّلا ؟ فقال : عيائل فهمز ، وهذا يَرُدُّ قول الأخفش إنهُ ما سُمِعَ من العرب . مثال الواوين تقول في أول : أوائل وفي فُوَّهَةِ النّهر : " فوَاوه " ومثال الياءين عَيّلٌ وعيايل ومثال الياء والواو " سَيّقة " : وسياوق ... فإن بعد حرف العلة من الطرف صُحّحَ ولم يجز أن يهمز تقول في جمع " طاووس " : " طواويس " وفي " ناووس " : نواويس وفي داود : " دواويد " فإن اضطر شاعر إلى حذف هذه الياء فقال : طواوس ونواوس لم يجز أن يهمز وإن جاورت الطرف، لأن المحذوف مُقدَّرٌ منويٌ ، فكأن الحرف لم يجاور الطرف في التقدير ، وإن جاوره في اللفظ وعلى هذا قول الشاعر :

---

(1) انظر الخصائص ١ / ١٩٤ ـ ١٩٥ وارتشاف الضرب ١ / ٢٥٩ .

وكَحَّلَ العَيْنَيْن بالعَواوِر

فصَحَّحَ الواو ، ولم يهمز؛ لأن التقدير بالعواوير ؛ لأنه جمع عُوَّار " (١)

وقد أشار سيبويه في ثنايا حديثه عن جمع مفاعل إلى ثقل اجتماع الواوين والياءين وبينهما ألف مفاعل يقول :

" وإذا جمعت فُعَّلٌ مِن قُلتُ قُلتَ : قَوَائل ، همزت وإذا جمعتَ فَعْوَلاً فبناؤه بناء فَوْعَل في اللفظ سواء . ألا ترى أنّ الواوين يُقدّمان و يُؤخّران . وذلك قولك إذا أردت فَوْعلاً قَوّلٌ وإن أردت فَعْوَلاً قَوّل . وتهمز فعاول فتقول : قوائل كما همزت فعاعل . وإنما فعلوا ذلك لالتقاء الواوين ، وأنه بينهما حاجز حصين ، وإنما هو الألف تخفي حتى تصير كأنك قلت : قَوَوِلٌ وقربت من آخر الحرف فهُمزت وشُبِّهَتْ بواو سماء .. وإذا التقت الواوان على هذا المثال فلا تلتفتنّ إلى الزائد وإلى غير الزائد ، ألا تراهم قالوا : أوّل وأوائل فهمزوا ما جاء من نفس الحرف .. واعلم أن بنات الياء نحو بِعْتَ تبيع في جميع هذا كبنات الواو ، ويُهمزن كما همزت فواعل من صَيَدتُ فجعلتها بمنزلة عَورْتُ، فوافقتها كما وافقتْ حَيِيتُ شَوَيْتُ ، لأنّ الياء قد تستثقل مع الواو كما تستثقل الواوان ، فوافقت هذه الواو وصارت يجري عليها ما يجري على الواو في الهمز وتركه ، كما اتفقتا في حال الاعتلال وترك الأصل " (٢)

كما يعال ابن يعيش أسباب قلب الواو همزة في أوّل وأوائل بقوله :

" اعلم أن ألف الجمع في مفاعل وفواعل متى اكتنفها واوان كانت الثانية مجاورة للطرف ، ليس بينه وبين الطرف حاجزاً ، فإنهم يقلبون الواو الثانية همزة نحو قولهم أوائل والأصل : أواول ؛ لأن الواحد أوّلَ أفعل فما فاؤه

---

(١) انظر شرح التصريف للثمانيني ص ٤٩٢ ـ ٤٩٥وشرح المفصل ١٠ / ٩١وشرح الشافية للرضي ١ / ١٣٠ .

(٢) انظر الكتاب ٤ / ٣٦٩ ـ ٣٧١ .

وعينه واو ، وهم يكرهون اجتماع الواوين والألف من جنسهما فشبهوا اجتماعهما هنا باجتماعهما في أول الكلمة فكما يقلبون في واصلة وواصل كذلك يقلبون هنا ، إلا أنّ القلب ههنا وقع ثابتاً لقربه من الطرف ، وهم كثيراً ما يعطون الجار حكم مجاوره فلذلك قدروا الواو في { أواول } طرفاً إذا كانت مجاورة للطرف فهمزوها كما همزوا في كساء ورداء " [1]

أما المحدثون فقد فسروا قلب الواو همزة في جمع مفاعل تفسيرات متعددة فيرى الدكتور رمضان عبدالتواب أن السبب في قلب الواو أو الياء همزة في صيغة فعائل هو مبدأ الحذلقة والمبالغة في التفصح يقول :

" ولعل ما قلناه في صيغة اسم الفاعل من الثلاثي المعتل العين يصدق كذلك على وزن : " فعائل " جمعاً لِفعاله وفعولة وفعيلة ؛ لأنه إذا كان الحجازي يحول مثل " مسائل " والهمزة فيها أصلية إلى " مسايل " في لهجته، فإنه يحوّل مثل : " رسايل " و " عجايز " و " صحايف " إلى صيغ مهموزة ، عند احتذائه اللغة الأدبية في الشعر والخَطابة ومواقف الجد من القول ؛ فيقول: " رسائل " و " عجائز " و " صحائف " كما يقول في الفصحى " مسائل " تماماً ، على طريقة الحذلقة والمبالغة في التفصح أيضاً . ولا شك أن ما صنعهُ الحجازيون في صيغة الجمع هنا ، كان يشمل كل ياء أو واو وقعت بعد ألف الجمع ، يستوي في هذا أن تكون كل واحدة منهما زائدة أو أصلية في المفرد . وقد روى لنا من أمثلة الأصلي قولهم : مصائب ، ومعائش ومنائر ، ووردت بعض الألفاظ بالهمز في القراءات الشاذة ، وإن كان نحاة العربية يقولون بشذوذ هذه الأمثلة ، حتى يطرد لهم القياس الذي وضعوه للقاعدة . فهذا هو الفراء يقول : " وقوله : وجعلنا لكم فيها معايش " لا تهمز ؛ لأنها – يعني الواحدة – مَفْعَلة ، الياء من الفعل ؛ فلذلك لم تهمز إنما يهمز من هذا ما كانت

---

[1] انظر شرح المفصل ١٠ / ٩١ وشرح التصريف للثمانيني ٤٩٢ وشرح الملوكي في التصريف ٤٨٦ .

الياء فيه زائدة مثل : مدينة ومدائن ، وقبيلة وقبائل ، لما كانت الياء لا يعرف لها أصل ثم فارقتها ألف مجهولة أيضاً همزت . ومثل : { معايش } من الواو ، مما لا يهمز لو جمعت معونة ، قلت : معاونَ ، أو منارة قلت : مَناور ؛ وذلك أن الواو ترجع إلى أصلها لسكون الألف قبلها . وربما همزت العرب هذا وشبهه ، يتوهمون أنها فعيلة ، لشبهها بوزنها في اللفظ وعدة الحروف ... وقد همزت العرب المصائب ، وواحدتها مصيبة ، شبهت بفعيلة لكثرتها في الكلام " والدليل على أصالة مثل : " صحايف " و " رقايق " و " فوايد " وما إليها في العربية ، وجود مثل هذه الجموع بهذه الصورة { أي بلا همزة } في اللغة الحبشية القديمة " [1]

أما الدكتور عبدالصبور شاهين فيرى أن انقلاب الواو أو الياء همزة في صيغة مفاعل سببه ضعف البناء المقطعي وبالتالي يسقط الصوت الانزلاقي أي الواو والياء وتحل مكانهما الهمزة النبرية كوسيلة لتصحيح المقاطع يقول :

" والنظرة الأولى لهذه القواعد ترينا أن الواو والياء قد جاءت كل منهما في سياق صوتي واحد ، رغم اختلاف القواعد ، فالواو والياء قد وقعتا إحداهما بعد فتحة طويلة زائدة في المواضع الأربعة ، وعلى ذلك فإن سبب وجود الهمزة في أمثلتها واحد ، وما تعدد القواعد سوى عملية تصنيف للأمثلة فيما نرى . فمن الممكن إذن القول بأن الواو أو الياء إذا وقعت إحداهما بعد فتحة طويلة زائدة سقطت وحلت محلها الهمزة ، وفي أمثلة القاعدة الأولى يمكن تفسير الهمزة بخاصية الوقف العربي الذي لا يكون على حركة في مثل : كساو Kisaa-u فحذفت الضمة المولدة للواو بازدواجها مع الفتحة الطويلة ، وأقفل المقطع بصوت صامت وهو الهمزة ، التي تستعمل هنا قفلا مقطعيا ، تجنباً للوقف على مقطع مفتوح ، وأما في أمثلة القواعد الثلاثة الباقية فإن

---

(١) انظر مشكله الهمزة العربية ١٤٤ ـ ١٤٦ والتطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه ص ١١٥ ـ ١١٦ .

المقطع الأخير في { قا/ول – با/يع – عجا/وز – صحا/يف – نيا/يف } يبدأ بحركة مزدوجة ، تالية لحركة طويلة ، وهذا ضعف في البناء المقطعي ، فسقط الانزلاق ، وحلت محله الهمزة النبرية كوسيلة صوتية لتصحيح المقاطع لا على سبيل الإبدال ، لعدم وجود العلاقة المبيحة له " [1]

أما { هنري فليش } فيفسر قلب الواو والياء همزة في اسم الفاعل وصيغة فعائل بالمخالفة الصوتية يقول :

" والكراهة الثانية : كراهة النطق بصامت ضعيف مع مصوت من جنسه ، كالواو مع الضمة ، والياء مع الكسرة ، وكذلك الواو مع الكسرة ، فهذه الكراهة تفسر لنا من الناحية الصرفية حالات كثيرة من المخالفات عند إبدال الواو والياء همزة فاسم الفاعل من الفعل الأجوف بالواو أو بالياء مثل : قاول يصبح { قائل } وكذلك : بايع تصبح { بائع } ويحدث هذا في جموع التكسير على فواعل و فعائل فيقال في فوايد : فوائد وفي عجاوز < : zu < ağā < ağāwizu : " [2]

وخلاصة القول في آراء المحدثين حول تفسير قلب الواو والياء همزة في صيغة مفاعل هو الهروب من الثقل إلى الخفة عن طريق الهروب من البناء المقطعي المتتابع أو المبالغة في الحذلقة والتفصح أو المخالفة الصوتية .

سادساً : قلب الواو همزة في أول الكلمة إذا التقت مع واو أخرى وذلك للهروب من ثقل المثلين

يشرح ابن جني السبب في قلب الواو همزة عندما تلتقي مع واو أخرى في أول الكلمة وذلك عند حديثه عن تقلبات ق و ل يقول :

---

[1] انظر المنهج الصوتي للبنية العربية ص ١٧٧ .

[2] انظر العربية الفصحى لهنري فليش ص ٦٢ .

" الرابع { و ل ق } قالوا : ولقَ يلق إذا أسرع قال :

جاءت به عَنْس من الشام تَلِق

أي تَخفّ وتسرع . وقرئ " إذ تلقونه بألسنتكم " أي تخفون وتسرعون . وعلى هذا فقد يمكن أن يكون الأولق فوعلا من هذا اللفظ ، وأن يكون أيضاً أفعل منه . فإذا كان أفعل فأمره ظاهر وإن سميت به لم تصرفه معرفة ، وإن كان فوعلا فأصله : وَوْلق فلما التقت الواوان في أول الكلمة أبدلت الأولى همزة ؛ لاستثقالها أولا ، كقولك في تحقير واصل : أويصل . ولو سميت بأولق على هذا لصرفته . والذي حملته الجماعة عليه أنه فوعل من تألق البرق ، إذا خفق ، وذلك لأن الخفوق مما يصحبه الانزعاج والاضطراب " [1]

كما يبين الرضي أيضاً استثقال اجتماع المثلين في أول الكلمة يقول :

" اعلم أنهم استثقلوا اجتماع المثلين في أول الكلمة ، فلذلك قل نحو بَبَر و دَدَن فالواوان إذا وقعتا في الصدر – و الواو أثقل حروف العلة قلبت أولاهما همزة وجوباً إلا إذا كانت الثانية مدّة منقلبة عن حرف زائد نحو : وُوري في وارى فإنه لا يجب قلب الأولى همزة ، لعروض الثانية من جهتين من جهة الزيادة ، ومن جهة انقلابها عن الألف ، ولكون المد مخففاً لبعض الثقل ، وإن لم تكن الثانية مدة ، سواء كانت منقلبة عن حرف زائد كأواصل و أوَيْصل ، أو غير منقلبة عنه كأوْعَد على جَوْرَب من وعد ، وكذا إن كانت مدة لكنها غير منقلبة عن شيء كما تقول من وعد على وزن طومار : أوعاد وجب قلب الأولى همزة " [2]

(١) انظر الخصائص ١ / ٨ – ٩ .

(٢) انظر شرح الشافية للرضي ١ / ٧٦ .

ويفهم من الحديث السابق أن قلب الواو همزة في أول الكلمة سببه هو الهروب من ثقل الواوين في أول الكلمة إلى الخفة يقول الثمانيني في شرح التصريف موضحاً أسباب قلب الواو همزة في أول الكلمة :

" إذا وقع في أول الكلمة واوان لازمتان وَجَبَ أنْ تُهمز الأولى على أيِّ حركة كانت لأنهم إذا فرُّوا من واو وضمة إلى الهمزة كانوا أوْلى بالفرار من اجتماع وَاوَيْن ؛ لأنّ الحرف أثقل من الحركة ، تقول في تصغير " واصل " : " أويصل " والأصل { وُوَيْصل } وتقول في الجمع : " أواصل " والأصل : " وواصل " وقالوا : { أولى } في تأنيث : " أوّل " والأصل " وُولى " فأما : {وُليى } في تأنيث " أولى " فما اجتمع فيها واوان وإن هُمزت فمن حَيْثُ هي مضمومة كما هُمزت { وُقِتّت }[1] فأما قوله تعالى { وُوري عنهما }[2] فهمز الواو غيرُ واجب بل هو جائز ؛ لأن الواو الثانية غيرُ لازمة، لأنها بدلٌ من ألف { وارى } فلما كانت غير لازمة لم يجب الهَمْزُ فإن هَمَزْتَها من حيث هي مضمومة كما همزت { وُجُوها }[3] و { وُقّتت } كان جائزاً فأما قول الشاعر :

رَفَعَتْ صَدْرَها إليّ و قالت يا عَدِيّاً لقدْ وَقَتْكَ الأواقي

الأصل : " وواقي " لأنه جمع واقية تقول في تصغيرها :أوَيْقِيَة وفي جمعها { أواق } والأصل : وويقية و " وواق "[4]

أما المحدثون من علماء اللغة فقد فسروا قلب الواو همزة في أول الكلمة تفسيرات متعددة منها ما ذكره الدكتور رمضان عبدالتواب بأن هذا القلب من قبيل المخالفة الصوتية يقول :

---

(١) من قوله تعالى { وإذا الرسل أقتت } من سورة المرسلات آية ١١ .
(٢) سورة الأعراف آية ٢٠ .
(٣) من قوله تعالى { من قبل أن نطمس وجوها } من سورة النساء آية ٤٧ .
(٤) انظر شرح التعريف ٤٩٠ ـ ٤٩١ .

" ومن قواعد الصرفيين في العربية ، أن الواو تقلب همزة إذا تصدرت قبل واو متحركة مطلقاً ، أو ساكنة متأصلة الواوية نحو : { أواصل } و { أواق } فإن الأصل فيها " وواصل " وكذلك " وواق " لأنهما . جمعان لكلمتي {واصلة} و { واقية } ففاء كل منهما واو ؛ ويجري ذلك مثل ذلك في أنثى {الأول } وجمعهما فإن الأصل فيهما أن يكونا : " وولى " ولكنهما في العربية " أولى " و { أول } وليس ذلك كله إلا أثراً من آثار قانون المخالفة ، والسبب في المخالفة من الناحية الصوتية هو أن الصوتين المتماثلين يحتاجان إلى جهد عضلي في النطق بهما في كلمة واحدة ولتيسير هذا المجهود العضلي ، يقلب أحد الصوتين صوتاً آخر ، من تلك الأصوات التي لا تتطلب مجهوداً عضلياً كاللام والميم والنون "[1]

وقد بين ذلك أيضاً { بروكلمان } واعتبر هذا من قبيل المخالفة يقول :

" إذا توالى في العربية مقطعان يبدآن بالواو فإن الواو الأولى تخالف إلى همزة مثل وَوَاق > أواق ، وفي العربية والعبرية و{ الآرامية } تخالف الياء إلى همزة إذا وليها صوت صغير أو راء أو لام "[2]

كما فسر الدكتور عبدالصبور شاهين اجتماع الواوين في أول الكلمة والتخلص بقلب الواو الأولى إلى همزة لسبب الصعوبة المقطعية يقول :

" وإذا صح اجتماع وواوين صوتيتين متحركتين ، في أول الكلمة في مثل { وواصل } فإن في المثال الآخر ، وهو وقوع الواو الثانية ساكنة ، نظراً لأن هذه الواو الثانية هي ضمة الواو الأولى فهي واو كتابة لا نطقاً ، ولما كانت مجرد حركة فهي ليست عين الكلمة ، بل وقعت موقعها حفاظاً على الإيقاع المقطعي من الصيغة فوزن الكلمة على حالها { وولي } " { فولي } وعلى

---

(١) انظر التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه ص ٦٤ .
(٢) انظر فقه اللغات السامية ص ٧٧ومدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن ٩٧

الأصل : " وُولى } : { فعلى } وكان العدول عن الواو في أول الكلمة إلى الهمزة نظراً للصعوبة المقطعية . والواقع أن هذه المسألة بصورتيها مما تثبت به وجهة نظرنا إلى وظيفة الهمز في الكلام ، فقد تعرضت هذه الكلمات وأشباهها لصعوبة البدء بحركة مزدوجة ، وهو ما تتجنبه العربية كما سبق أن قلنا ، فجيء بالهمز في موقعها هذا تصحيحاً لبداية المقطع "[1] .

[1] انظر المنهج الصوتي للبداية العربية ص ١٧٨ – ١٧٩ .

أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة

١. أن الهمزة حرف ثقيل في مخرجه ونطقه ولذلك لجأ العرب إلى تخفيفه بالإبدال والحذف والنقل ، وقد ذكر ابن جني ثقل اجتماع الهمزتين في الفعل المضارع أكرم الذي أصله { أؤكرم } وعند ذلك يخفف بحذف إحدى الهمزتين .

٢. إن السبب الرئيسي في إبدال المثلين في { تسريت } من لفظ { سرر } و { تقضى } في قضض ، وكذلك قولهم تلعيت من اللعاعة / هو الهروب من الثقل واللجوء إلى الخفة وغير ذلك كثير .

٣. إن هناك تفاوتاً بين الواو والياء من حيث الثقل والخفة فالواو حركة ثقيلة ، ولذلك يتم قلب الواو إلى ياء في مثل في أبيض لياح ، وسوط وسياط، وثوب وثياب والغرض من هذا القلب هو ثقل الواو وخفة الياء .

٤. إن الحركات في العربية سواء الطويلة أو القصيرة تتفاوت من حيث الثقل والخفة فقد اتفق القدماء والمحدثون على أن الواو والياء أثقل من الألف وأن الضمة والكسرة أثقل من الفتحة وأن الواو والياء من أصوات العلة الضيقة ، أما الفتحة فهي من الأصوات الخفيفة .

٥. إن قلب الواو أو الياء همزة إذا كانت في جمع واكتنف الألف ووان أو ياءان أو واو وياء كان الغرض منه الانتقال من الثقل إلى الخفة .

٦. إن قلب الواو همزة في أول الكلمة إذا التقت مع واو أخرى في أول الكلمة أي اجتمع مثلان إنما الغرض منه الهروب من ثقل المثلين .

المراجع والمصادر

١. الإبدال لأبي الطيب اللغوي – تحقيق عز الدين التنوخي – دمشق – ١٣٧٩ هـ - ١٩٦٠ م .

٢. إتحاف فضلاء البشر بالقراءات الأربعة عشر للدمياطى – تحقيق دكتور شعبان محمد إسماعيل – القاهرة – ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .

٣. أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي للدكتور عبدالصبور شاهين – القاهرة – ط أولى ١٩٨٧ م .

٤. ارتشاف الضرب من لسان العرب لأبي حيان الأندلسي – تحقيق الدكتور رجب عثمان محمد – القاهرة – ط أولى ١٨٩٨ م .

٥. الأصوات اللغوية للدكتور إبراهيم أنيس – القاهرة – ١٩٨٤ م .

٦. الأصول في النحو لابن السراج – تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي – الأردن – ١٩٨٥ م .

٧. الأضداد لأبن الأنباري – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – الكويت – ١٩٦٠م.

٨. الأضداد للأصمعي والسجستاني وابن السكيت نشر هفنر – بيروت – ١٩١٢م .

٩. الإنصاف لأبن الأنباري – تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد – القاهرة – بدون تاريخ .

١٠. بحوث ومقالات في اللغة للدكتور رمضان عبدالتواب - القاهرة – ١٩٨٢م .

١١. تاج العروس للزبيدي – دار ليبيا للنشر – بنغازي – بدون تاريخ .

١٢. التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه للدكتور رمضان عبدالتواب – القاهرة – ١٩٨٢ م .

١٣. تفسير البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي – القاهرة – ١٩٨٣ م .

١٤. جمهرة اللغة لابن دريد – تحقيق الدكتور رمزي منير بعلبكي - بيروت – ١٩٨٧ م .

١٥. خزانة الأدب للبغدادي – تحقيق وشرح الأستاذ عبدالسلام هارون – القاهرة – ١٩٨٩ م .

١٦. الخصائص لابن جني – تحقيق الأستاذ محمد على النجار – القاهرة – بدون تاريخ .

١٧. دراسات في علم أصوات العربية للدكتور داود عبده – الكويت – بدون تاريخ.

١٨. دراسة الصوت اللغوي للدكتور أحمد مختار عمر – القاهرة – ١٩٩٠ م .

١٩. الدرر اللوامع على همع الهوامع للشنقيطي – القاهرة – ١٣٢٨ هـ .

٢٠. ديوان امرئ القيس – ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبدالشافي – بيروت – ١٩٨٣ م .

٢١. ديوان جرير – نشر محمد إسماعيل الصاوي – القاهرة – ١٣٥٣ هـ .

٢٢. ديوان الراعي النميري – جمعه وحققه راينهرت – بيروت – ١٩٨٠م.

٢٣. سر صناعة الإعراب لابن جني – تحقيق الدكتور حسن هنداوي – دمشق - ١٩٨٥ م .

٢٤. شرح التصريف للثمانيني – تحقيق الدكتور إبراهيم بن سليمان – الرياض – ١٩٩٩ م .

٢٥. شرح الشافية للرضي – تحقيق محمد نور الحسن ومحمد محيي الدين ومحمد محمد الزفزاف – القاهرة – ١٩٧٥ م .

٢٦. شرح اللمع لابن برهان العكبري – حققه الدكتور فايز فارس – ١٩٨٤م .

٢٧. شرح المفصل لابن يعيش – مكتبة المتنبي – القاهرة – بدون تاريخ .

٢٨. الصحاح للجوهري – تحقيق أحمد عبدالغفار العطار – بيروت – ١٩٥٦ م .

٢٩. ضرائر الشعر لابن عصفور – تحقيق السيد إبراهيم محمد – القاهرة – ١٩٨٠م.

٣٠. فقه العربية المقارن للدكتور رمزي منير بعلبكي – بيروت – ١٩٩٩ م.

٣١. فقه اللغات السامية لبروكلمان للدكتور رمضان عبدالتواب – الرياض – ١٩٧٧م.

٣٢. في اللهجات العربية للدكتور إبراهيم أنيس – القاهرة – ١٩٩٥ م .

٣٣. الكتاب لسيبويه – تحقيق الأستاذ عبدالسلام هارون – القاهرة – ١٩٨٢م .

٣٤. لسان العرب لابن منظور – القاهرة – طبعة دار المعارف – بدون تاريخ .

٣٥. ما يجوز للشاعر في الضرورة للقزاز القيرواني – حققه دكتور رمضان عبدالتواب ودكتور صلاح الدين الهادي – القاهرة – ١٩٩٢م.

٣٦. المدخل إلى علم اللغة للدكتور رمضان عبدالتواب – القاهرة – ١٩٩٦م.

٣٧. مشكله الهمزة في العربية للدكتور رمضان عبدالتواب – القاهرة – ١٩٩٦ م .

٣٨. معاني القرآن وإعرابه للزجاج – تحقيق الدكتور عبدالجليل عبده شلبي – ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨ م .

٣٩. معجم القراءات للدكتور عبداللطيف الخطيب – دمشق – طبعه أولى ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢ م .

٤٠. المقتضب للمبرد – تحقيق الدكتور محمد عبدالخالق عضيمة – القاهرة – ١٣٩٩ هـ .

٤١. الممتع لابن عصفور – تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة – ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩م.

٤٢. من أسرار اللغة للدكتور إبراهيم أنيس – القاهرة – ١٩٩٤ م .

٤٣. المنهج الصوتي للبنية العربية للدكتور عبدالصبور شاهين – بيروت – ١٩٨٠م.

٤٤. النشر في القراءات العشرين لابن الجزري – راجعه الأستاذ محمد الضباع – القاهرة .



توظيف الفولكلور في المسرح الجزائري

د. العمري بوطابع (*)

الفولكلور والمسرح : يعتبر الفولكلور أو التراث الشعبي مقوم أساسي من مقومات شخصية أي أمة من الأمم ، لذا فإن الحفاظ على مقومات الشخصية الجزائرية وصونها من الاندثار يفرض عليها الاستمساك بفولكلورها ، لهذه الأسباب ارتبط المسرح الجزائري في بحثه عن هويته العربية الإسلامية بالفولكلور ،وذلك"من خلال التعامل مع إبداعات الماضي بوصفها مادة جامدة أو طبيعة تراكمية تدخل في مجال البحث والمعرفة ، وإنما جاءت أهميته من خلال الإسقاطات التاريخية ، وإعادة الخلق للتراث ومزجه بالإبداع الفني ورؤيته رؤية جديدة في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية"١ .

بالرغم من اعتماد بعض كتابنا في أعمالهم الدرامية على محاكاة بعض أعمال الأدباء العالميين الكبار بغية استلهام أفكار تلك الأعمال العالمية ومقولبتها حتى تتماشى وواقعهم المعيش ، اعتقادا منهم أن الفولكور لا يساير متطلبات روح العصر ولا يلبي حاجياته ، كونه حسب اعتقادهم بعيد عن الواقعية ويفتقد إلى الصدق في التعبير، فهو في رأي الأستاذ المرحوم التلي بن الشيخ " يفتقر إلى رؤية دقيقة إلى حياة الانسان ...لأن التعبير عن حاجات

(*) أستاذ محاضر بجامعة المسيلة - الجزائر

المجتمع يستدعي معرفة عميقة بنوعية القضايا وحاجات المجتمع المعقدة "٢٠.
إلا أن البعض الآخر من كتابنا المسرحيين آثر الرجوع إلى الفولكلور قناعة منهم أن الأديب الشعبي أقرب إلى الطبقات الشعبية وأحسن معبر عن آمالها وآلامها باعتباره " شئ قائم فينا وهو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور ، وان العودة إليه بقصد الإكتشاف أو المعرفة ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه "٠٣

ونحن إذ نميل إلى توظيف الفولكلور في المسرح فذلك إيمانا منا أننا إذا ما اطلعنا على مختلف أشكال هذا الأخير ومميزاته ، واستطعنا أن نوظفه توظيفا ناجعا فإنه سيلعب دورا حاسما في معالجة وتشريح مختلف قضايانا الاجتماعية والسياسية والثقافية المتداخلة ، كونه الأقرب إلى الصدق في التعبير عن التعارضات الحياتية المتباينة ، لأنه قد " استوعب الدوافع النفسية المعقدة ، واستطاع أن يعبر عنها بطريقة جيدة صالحة لكل الظروف رغم تطور

الحياة الاجتماعية ، وتغاير ظروف الانسان ، لهذا قيل إذا أردت دراسة ثقافة شعب من الشعوب فعليك بدراسة أمثلها "٠٤

وما زاد من اهتمام كتابنا المسرحيين الجزائريين بالفولكلور أكثرسواء من كتبوا باللغة الفصحى أو العامية ، هو وعيهم القومي وغيرتهم الوطنية واعتزازهم بماضي أمتهم الجزائرية الحافل بالأمجاد والبطولات وسعيهم الدؤوب على أن تسيرعجلة التطور والازدهار في بلادنا دائما نحو الرفعة والسؤدد في شتى المجالات .

لكن ما يلاحظ بهذا الخصوص أن اهتمامات كتاب ماقبل الإستقلال تختلف عن اهتمامات كتاب ما بعد الاستقلال ، وهذا شئ طبيعي لأن اهتمام كتاب جيل ماقبل الاستقلال سينصب حتما على معاناة الشعب الجزائري في ظل الاستعمار الفرنسي المقيت ، بينما سينصب اهتمام كتاب ما بعد الاستقلال على

تعرية ومعالجة مختلف الآفات التي تقف حجر عثرة في سبيل النهضة الوطنية الشاملة

توظيف الفولكلور : استمد العديد من الكتاب المسرحيين الجزائريين – سواء في مرحلة ما قبل اندلاع الثورة التحريرية أو أثنائها أو في مرحلة الاستقلال الوطني – الكثير من أعمالهم المسرحية من الفولكلور بمختلف مصادره ، لكن ما يهمنا في هذا الصدد هو المسرحيات المستلهمة من الفنون الشعبية ومن الأدب الشعبي كونها الأكثر تناولا في المسرح الجزائري والأكثر نضجا سواء من الناحية الفكرية أو من الناحية الفنية ناهيك عن صبغته الإنسانية العامة المعبرة " عن حالات نفسية واجتماعية وثقافية تشترك فيها كل الشعوب بصورة من الصور، رغم اختلاف البيئة وتباعد المجتمعات زمانا ومكانا فهي تعبرعن واقع نفسي تنعدم فيه النظرة الاقليمية والقومية ، بحيث يتسع مجال التصوير إلى رؤية أبعد من الحدود السياسية والجغرافية للشعوب" ٥.

فالأدب الشعبي عموما لا يعالج قضية معينة في حدود واقع اجتماعي معروف ، وإنما يطرح شعورا إنسانيا يأنف الظلم ويسعى إلى تحقيق الخير والعدل ونشر الفضيلة بين الناس " فهو لا يواجه وضعا اجتماعيا قائما ، ولا يدعو إلى التمرد والثورة على ما يراه منافيا للعدالة ومناهضا لكرامة الإنسان بطريقة صريحة وإنما يقدم لنا تصورا لواقع يحتمل أن يقع بالفعل ، واقعا عانى منه الشعب أنواعا مختلقة من الاضطهاد والظلم ، ثم قيض الله له بطلا غيورا حرره من واقعه المؤلم ، وأنقذه من جبروت الطغاة والأقوياء ، دون أن تقف الطبقات الشعبية من الجبابرة موقفا إراديا لتغيير واقعها ، ودون أن يتخذ القصاص من الظلم موقفا يوحي بالتمرد والثورة على الواقع ، ماعدا تلك الرؤية السلبية التي تتيح للبطل "الشعبي"

أن يصل إلى الحكم بوسائل مختلفة ولكنها ليست وسائل ثورية بالضرورة ، بل نلاحظ أحيانا أن البطل الشعبي بعد أن يصل إلى الحكم لا يهتم بقضايا الطبقات الشعبية إذ يكتفي بالوصل إلى الحكم " ٠٦

وفيما يتعلق بموضوعات الأدب الشعبي فهي متنوعة وكثيرة يمكن أن ندرجها ضمن التعريف الذي قدمه الدكتور الشيبي مصطفى كامل " ... الأدب الشعبي هو العبارات والجمل والأمثال والأشعاروالخطب والقصص والأساطير التي تنعكس في ضمير الشعب وقلبه وعقله انعكاسا مطبوعا لا مصنوعا " ٠٧

ومن أهم الأعمال المسرحية الجزائرية المستمدة من الأدب الشعبي والصادرة منذ ظهور أبي الفنون في بلادنا وإلى غاية نهاية عقد السبعينات من القرن الماضي خصوصا المكتوبة باللهجة العامية نجد أنها كثيرة ومتنوعة .ومن بين أهم تلك المسرحيات " جحا" و "زواج بوعقلين" لعلي سلالي المعروف بعلالو ، " زواج بوبرمة " و " شد روحك" و " فاقو" و" خذني بالسيف" و" ياحسراه عليك" لرشيد بلخضر المعروف برشيد القسنطيني ، " المشحاح" و " الخداعين" و النساء" و" على النيف" و "ماينفع غير الصحح" و " قد ما تجري" و " سحار في القصبة" و" بني وي وي " لمحي الدين باشطارزي ، " الشيب والعيب" لجلول باش جراح ، " يا سعدي" و" الكيلو" وبوحدبة" و " بوكريشة" لمحمد التوري ، " بالسيف عليك" لمحمد واضح ، " سلك يا سلاك" لمحمد الرازي ، " أصلك" لمحمد زروقي ، " استرجع يا عاصي " لعلي عبدون ، " نار الغيرة" و " الساحرالأحمر" لرضا فلاقي ، " محال" لمحمد ونيش ، " دولة النساء" لمصطفى كشكول ، "اجبد يماهم " لبودية مورسلي ، " آه على المنافقين" لمحمد ونيش ، " كيد النساء" لشباح المكي ، "هذه هي الدنيا" لعبد الحليم رايس ، " سلاك الواحلين" لنور الدين بن محمود ، " القراب والصالحين " و " بني كلبون" لولد عبد الرحمن كاكي ، "

ياستار وارفع الستار" لمحمد بن قطاف ، " أللي يفوت ما يموت" لعلاوة وهبي، " الحال ما يدوم " تأليف فوج العمل الثقافي لقسنطينة ، " أنتيك يا لولاد" تأليف جماعي ، أللي دارها بيديه" لمحمد كربوز ، " اللي يزرع الريح" لجمال حمودة ، " الدم سال والزمن قال " تأليف جماعي ، "يأكل مع الذيب ويبكي مع الراعي " تأليف جماعي، " شد مد " تأليف جماعي ، قالوا العرب قالوا" جزأرة زياني ومجوبي عن المهرج لمحمد الماغوط ، " جحا باع احماره" لمحمد بن قطاف عن نبيل بدران ، " بايع راسو في قرطاسو" لعبد الحفيظ زيدي عن " الملك هو الملك" لسعد الله ونوس .

تراوحت مختلف هذه المسرحيات في نظام بنائها المسرحي على انتهاج شكلين منها من اعتمدت منهج مايسمى بمفهوم " الحكواتي " ٠٨ ، ومنها من مالت إلى انتهاج ما يطلق على تسميته بمفهوم " التسييس" ٠٩

بالنسبة للمفهوم الأول " الحكواتي" وإن كان يعتمد على إحضار بعض الظواهر التراثية ، والاكتفاء فيها بنقل وقائع الأحداث نقلا حرفيا بغية الدرس والموعظة أو الإضحاك والتسلية ، فإنه ينظر إليه على أنه غير كاف ولا صائب في تحقيق المبتغيات المنشودة من كل عمل درامي وهو ما عبر عنه أحد رجالات الإبداع المسرحي المعروفين بقوله : " ... أنا لا أعتبر أن " الحكواتي" شكل مسرحي قادر على خلق فعالية ما مع المتفرج . هذا الشكل ميع وسطح وعهر عبر البرنامج الإعلامي السائد ، بحيث أصبح إطارا لكل السفاسف والمقولات السطحية والتحذيرية وأنصاف القول " ١٠ .فيما يهدف مفهوم "التسييس" إلى نقل أحداث الماضي في ثوب جديد صالح لنقد ومعالجة الواقع المعيش ، وهو الشكل المحبذ فنيا عند النقاد لأن " كاتب الدراما يتخذ من تلك المرحلة – المرحلة التراثية القديمة – مادة لكي ينطلق منها إلى آفاق إنسانية أوسع وأرحب،وبذلك يتحول العمل المسرحي إلى عمل إنساني خالد يصلح لكل زمان ومكان " ١١

وبالرجوع إلى مختلف هذه المسرحيات نجد البعض منها استلهم المثل السائر ويمثل غالبيتها ، ومنها من آثر العودة إلى القصص الشعبي ومنها من حاكى حتى الشعر الشعبي . فالمتأمل لمسرحية " جحا" مثلا لعلي سلالي المدعو علالو - قدمها للعرض في ١٢أفريل١٩٢٦على خشبة قاعة الكوريسال - المستمدة من شخصية جحا التراثية المعروفة بالحيلة والمكر والدهاء ، يكتشف ببساطة أنها تعبير عن قصة شعبية أراد علالو من خلالها توظيف صفة من صفاتها بحيث تلائم أبعاد الموضوع الذي يهدف إلى معالجته ونقده . إلا أن المتمعن لمضمون المسرحية والفترة التاريخية التي عرضت فيها وما رافقها من رغبة علالو الشخصية في التألق والمنافسة سيما وأن الكثير من النقاد يرونها تمثل الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري خاصة وأن عدد الجمهور الذي أقبل على مشاهدتها بلغ رقما قياسيا لم تعرفه مسرحية جزائرية من قبل رغم أنها عرضت عدة مرات ، ناهيك عن طابعها الكوميدي ، كل هذه الجوانب وغيرها تبرز بما لا يدع مجالا للشك أن علي سلالي قد انتهج في هذه المسرحية شكل ما يسمى " الحكواتي" بغية تسلية الجماهير وإضحاكها لتنسى ولو لوقت قصير همومها ومعاناتها اليومية ، ولا اعتقد بالمرة أنه وظفها لمعالجة ظاهرة معينة في قلب هزلي بقدر ما أراد الفرجة والإضحاك ، وهذا ما يتجلى لنا أكثر سواء في محتواها القصصي الناقل للخصومة الطريفة بين جحا وزوجته أو حتى من خلال شكلها الحامل للرؤية المرسومة في الذاكرة الشعبية حول هذه الشخصية التراثية .

استلهام القصة الشعبية : اختلف النقاد حول المصدر الذي استمد منه علالو هذه المسرحية فحسب رأي سعد الدين بن شنب في دراسة له عن المسرح العربي في الجزائر صدرت عام ١٩٣٥ ، أن علالو قد استمد مسرحيته من مسرحية " طبيب رغم أنفه" للكاتب الفرنسي الكبير موليير" ١٢ إلا أن علي سلالي يكذب ذلك قائلا: " إذا كان هناك تشابه بين جحا والطبيب ،

فيجب العودة إلى مصدر مشترك وهو حكاية من القرون الوسطى بعنوان le vilain-mire وأضيف مصدر آخر هو قمر الزمان من ألف ليلة وليلة ، وقد أضفت لعملي بالإضافة للعمل الدرامي إسم وأسلوب وشخصية جحا المعروفة في الأوساط الشعبية " ١٣ . وهذا الرأي يؤيده فيه أحمد توفيق المدني بقوله:" وفي عاصمة الجزائر يوجد جوق يحي مرة كل سنة أثناء شهر رمضان ويمثل باللغة العامية بعض الروايات التي يستخرجها من حكايات ألف ليلة وليلة أو يقتبسها من الروايات الفرنسية " ١٤

أما مسرحية " بايع راسو في قرطاسو" لعبد الحفيظ زيدي التي جزأرها عن مسرحية "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس والمستمدة من حكايات ألف ليلة وليلة وبالتحديد في الليلة الرابعة والخمسين بعد المئة ، فهي الأخرى استلهام من قصة تراثية تتحدث عن رجل إسمه أبو الحسن الخليع ، كان والده تاجرا في خلافة هارون الرشيد ، مات وترك له مالا وفيرا ، أنفق معظمه على أصدقائه الذين ما لبثوا أن تخلوا عنه بعد نفاذ ماله ، فلما عرف منهم الخيانة ونكران الجميل وأحس بالخيبة أخذ يطوف أرجاء المدينة محدثا نفسه ،متمنيا الظفر بالخلافة ولو ليوم واحد حتى ينتقم من أصدقائه المتنكرين له حتى يثأرمنهم فلما سمعه حراس الخليفة استخبروا حاله فقص لهم أمره ، فأخبروا الخليفة هارون الرشيد . وتنتهي القصة بوصول الرجل إلى منصب الخلافة وبمجرد تقلده منصبه حتى بدأ بالقصاص من هؤلاء الأصدقاء المتأمل في هذه المسرحية التي قام بجزأرتها عبد الحفيظ زيدي خصوصا عند ربطها بالفترة التاريخية التي كتبت وعرضت فيها على خشبة المسرح الوطني الجزائري ألا وهي سنة ١٩٨٩ يدرك جليا أنها كانت إسقاطا من الكاتب عن تفاعلات الحالة الاجتماعية عموما والسياسية خصوصا التي شهدتها الجزائر في تلك المرحلة سيما وأن الأحداث السياسية الوطنية والغليان الاجتماعي قد بلغا حد الانفجار ، وهو ما بدأ اجتماعيا بأحداث ٠٥ أكتوبر ١٩٨٨ وسياسيا

بإصدار دستور ١٩٨٩ . وأعتقد أن موقف الكاتب في هذه المسرحية من مجريات الأحداث وتعارضها بين مناد بالاصلاح السياسي والتعددي الحزبي وبين مطالب بالإبقاء على سياسة الحزب الواحد في ضوء المبادئ الاشتراكية التي أرسى دعائمها الرئيس الراحل هواري بومدين كان واضحا بما فيه الكفاية، فهو من دعاة التغيير . والخلاصة أن مسرحية "باع راسو في قرطاسو" تحمل رسالة مفادها أن الحكم الفردي مهما كانت الشعارات التي يحملها فهي لا تعبر عن طموحات الشعب الجزائري وأمانيه . فالديمقراطية وحدها هي الضمان الوحيد لتحقيق مكاسب الشعب والذود عن حقوقه .

مسرحية " باع راسو في قرطاسو" حتى وإن اكتفى فيها زيدي بالجزأرة من المسرحية الأم " الملك هي الملك" لسعد الله ونوس ، فإنها قياسا بمسرحية " جحا"لعلالو التي سبق وأن سلطنا علينا بعض الأضواء النقدية كانت أكثر نضجا من الناحتين الفنية والفكرية ، فزيدي اعتمد هنا على شكل ما يسمى بمفهوم "التسييس" المحبذ فنيا ، فهو لم يرد عرض قصة أبو الحسن الخليع القديمة لذاتها وإنما أراد أن يقوم بإسقاط فكرة تلك القصة على واقعنا السياسي الجزائري منذ الاستقلال وإلى غاية إصدار دستور ١٩٨٩ ، وهي فترة ساد فيها نظام الحزب الواحد القائم على التعيين الفوقي التعسفي في المسؤوليات لا على الإنتخاب الشعبي النزيه ، وهو ما أدى إلى إفراز واقع حياتي أقل ما يقال عليه أنه استثنائي وغير طبيعي. لذا فالمسرحية تنطلق من مبدأ أن الإنسان هو الإنسان مهما كان معدنه ، فنزواته الشخصية

ورغباته الفردية هي بوصلته ، وأن الشعارات التي تبناها النظام في تلك الفترة والترقيعات الجزئية التي يقوم بها بين الفينة والأخرى ما هي إلا تزيين لصورته المهزوزة أصلا ، لأن استبدال أشخاص بأشخاص آخرين بالتعيين لايغير في الوضع القائم شيئا ، وصدق المثل القائل " إعطني رداء وتاجا أعطيك ملكا " . فالتبديل الحقيقي لا يتم إلا إذا حدث تبديل نظام بنظام آخر

معبر عن إرادة الشعب وطموحاته ،ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الصندوق الانتخابي الشفاف . فالكاتب من خلال توظيفه للتراث في هذه المسرحية أراد " أن يقدم رؤاه المستقبلية التي تهدف إلى استشراف المستقبل ، ولذلك لجأ إلى الربط بين الواقع والحلم ، وبين التاريخ المكتوب والمتخيل ، فخطا خطوة إيجابية عندما بعث التراث من جديد ، وجعلنا نقف أمام أنفسنا أولا ، وأمام واقعنا القديم والحديث للتوصل إلى نتائج إيجابية " ١٥

أما عن كيفية توظيف زيدي لأحداث القصة التراثية بغية نقل أفكاره المعاشة ، فجعل الأفكار المعاشة هي الأساس ، ثم أحدث بعض التغيير على حوادثها وشخصياتها لنقل رؤيته المعاصرة ، وقد سار في ذلك على نفس النهج الذي اختطه ونوس ومخالفا وقائع القصة التراثية .

تشير حوادث القصة التراثية إلى أن أبا الحسن بعد أن تربع على عرش الخلافة بدأ لتوه في معاقبة أصدقائه المتنكرين لجميله ، لكن زيدي في " باع راسو في قرطاسو" شأنه في ذلك شأن ونوس يجعل أبا الحسن ينسى كل ما كان يتوعد به أصدقاءه وينغمس في ملذاته وشهواته، قناعة منه أن الإنسان هو الإنسان إذا مسه الشر جزوعا وإذا مسه الخير منوعا ، كما استفاد زيدي شأنه في ذلك شأن ونوس من توظيفه لأجواء ليالي ألف ليلة وليلة الملوءة بالاستهتار والتلاعب بمصائر الناس شكلا ومضمونا ، وما اللافتة المكتوب عليها "كي يتقلق الملك يتذكر أن الرعية غنية بالطاقات المسلية " إلا شاهد على تلك الاستفادة التي تجعلنا من حيث المضمون نطلع أكثر على ليالي ألف ليلة وليلة، ومن حيث الشكل فتفيدنا بتذكر تلك الليالي ، ومن ثم تضعنا أمام قصة نعرفها وندرك مختلف أطوار أحداثها .

استلهام الفنون الشعبية : وفيما يتعلق بمسرحية " القراب والصالحين" لعبد الرحمن كاكي المستمدة من الفنون الشعبية فقد استلهمها حسب ما يقول الدكتور مخلوف بوكروح من أسطورة جزائرية مؤداها أن " قرية أصابها

القحط ، فيضطر سكانها إلى مغادرتها، عندئذ يأتي قرابا إليها بعد أن توسل إليه ثلاثة أولياء . غير أن السكان يرفضون استضافتهم فينزلون في ضيافة حليمة العمياء التي تكرمهم وتذبح لهم عنزتها الوحيدة . ويقرر الأولياء مكافأتها على تلبيتها لدعوتهم ، وذلك بإقامة قرابة في بيتها فتصبح موردا استغلاليا لسكان القرية ، إلى أن يأتي أحد أقاربها ويهدم القرابة تحت شعار العمل هو الطريق الوحيد للرخاء والعدالة الاجتماعية " ١٦ ويضيف الدكتور بوكروح إلى ذلك فيرى أن هذه المسرحية "شبيهة بالأسطورة الصينية التي استلهمها الكاتب الألماني برتولد بريخت في مسرحيته "الانسان الطيب " ١٧ .

بالرجوع إلى هذه المسرحية التي عرضت على الخشبة من طرف الفرقة الوطنية للمسرح الجزائري سنة ١٩٦٦. أرى أن هناك تشابها في الهدف من حيث الموضوع بين مسرحيتي " القراب والصالحين " لكاكي و"الانسان الطيب" لبرتولد بريخت المستمدة من الآسطورة الصينية القديمة ، كما أشار إلى ذلك الدكتور بوكروح ،لكن لا أدري إن كان هناك وجود لتأثير وتأثر بين العملين المشار إليهما أعلاه كون الصلة التاريخية معدومة بينهما إلى أن يثبت العكس .لأن المسرحية الأولى التي تعرض لظاهرة القراب متجذرة في العادات والتقاليد الجزائرية وهي تتراوح بين من يؤمن بدور القرابين وبين من يعتبرها من العادات البالية المعبرة عن الخرافات والشعوذة التي يجب محاربتها ، بينما تستمد المسرحية الثانية مضمونها من الأسطورة الصينية التي تتمحور فكرتها الأساسية حول اجتهاد القاضي "ازداك" لمعرفة الأم الحقيقية من الأم المزيفة بعد أن تنازعتا حول من لها الحق في بنوة أحد الأطفال ، وهو ما لم يشر إليه الدكتور بوكروح . إلا أن تاريخ عرض الفرقة الوطنية للمسرح الجزائري لهذه المسرحية سنة ١٩٦٦ ربما له دلالة سياسية خاصة ،سيما وأن تلك الفترة تعتبر البداية الفعلية لحكم الرئيس الراحل هواري بومدين الذي أطاح في انقلاب أبيض قبل هذا التاريخ بسنة وبالتحديد في ١٩ جوان ١٩٦٥

بالرئيس الأسبق أحمد بن بللا . واعتبر هذا اليوم منذ ذلك الوقت وإلى اليوم مناسبة وطنية مدفوعة الأجر يحتفل بها سنويا ' بعد أن أطلق عليه تسمية " التصحيح الثوري" .

منذ توليه زمام الحكم في بلادنا ، إنتهج بومدين سياسة مايسمى بالثورات الثلاث ، من بينها الثورة الزراعية التي قام بموجبها بتأميم الأراضي وجعلها تابعة للقطاع العام بعد أن نزعها من القطاع الخاص ، وهو ما أدى إلى نوع من ردات الفعل خصوصا من المالكين الحقيقيين للأراضي المؤممة ، لكن بومدين لم يتراجع في ذلك وطبق شعار "الأرض لمن يخدمها "، وهي سياسة تتماشى مع المبادئ الاشتراكية الداعية إلى محاربة استغلال الإنسان لأخيه الانسان ، وهذه المسرحية قطعا تتماشى مع هذه السياسة التي انتهجها بومدين . ولعل إقدام أحد أقارب حليمة العمياء في هذه المسرحية على تهديم القراية تحت شعار العمل هو الطريق الوحيد للرخاء والعدالة الإجتماعية أحسن مثال على ذلك .

السمة البارزة في مسرحية "القراب والصالحين "أنها جسدت بحق أنموذجا مسرحيا جزائريا متفردا وأصيلا ، لايعتمد على الحوار المسرحي الأريسكي فحسب وإنما يجمع كوكتال يقوم على الرقص والمديح والحوار ، وهي عناصر زادث من إثرائه شكلا ومضمونا . وهذا النوع من الإبداع المسرحي الأصيل لا يشاركه فيه سوى الكاتب والمخرج والممثل القدير المرحوم عبد القادر علولة الذي أبهر بمسرحياته مختلف المهرجانات العربية والدولية وحصد الكثير من جوائزها ، ولو قدر للرجلان طول العمر لأعطيا دفعا إضافيا للمسرح الجزائري ولأخرجاه من عنق الركود الذي يعانيه .

شكل المسرحية يقوم على مفهوم " التسييس" ، ذلك أن كاتبنا قد استمد فكرة الأسطورة الجزائرية القديمة وأراد أن يوظفها من خلال مسرحيته توظيفا معاصرا يعبر عن موقف أراد من خلاله – حسب ما يبدو – مناصرة

شعار "الثورة الزراعية" التي كرستها سياسة بومدين الإشتراكية . وقد وفق كاكي في ذلك توفيقا هائلا سواء في الشكل أو في الموضوع، في الشكل تذكرنا بتلك العناصر التراثية الجزائرية الأصيلة ممثلة في الخدمات الجليلة التي يقدمها "القرابون" منذ الأزل خدمة للصالح العام . أما من حيث المضمون فلتعرفنا بأصالتنا وتراثنا التي هي امتداد طبيعي لحاضرنا ومستقبلنا ، فهي جزء منا وإليها ننتسب ، وهي عنوان مجدنا وعزتنا فبالحفاظ عليها وصونها نكون وبهدرها نطمس وننحل ، وصدق المثل القائل : "إذا أردت أن تعرف أمة فادرس أمثالها" .

بالإضافة إلى هذه الأعمال القيمة التي يزخر بها مسرحنا الجزائري المكتوب باللهجة العامية ، فهناك الكثير من الأعمال الأخرى التي تتسم بالنضج الفني في المعاجة وبالنقد والتشريح والتعرية الفاضحة لمختلف قضايانا المعاشة سواء في حقبة ماقبل التحرير أو ما بعده ولكن لم يتسع المجال لتحليلها ونقدها . وما أردت التذكير به هنا بالمناسبة هو نقص المصادر إن لم نقل إنعدامها وهذا يؤثر سلبا على مختلف الدراسات النقدية الجادة .

قائمة المصادر والمراجع

١- حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح " دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس" مطبعة الأوائل للنشر والتوزيع ، دمشق ٢٠٠٠ ، ص : ٢٣

٢- بن الشيخ التلي : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ١٩٩٠ ، ص : ٣٢

٣- الأقلام ، بغداد ، عدد ٠٩ – ١٩٧٨ ، ص ١٣- ١٤ ، السامرائي ماجد :" التراث منطلقا للمعاصرة"

٤- جميل الجبوري : الشعر الشعبي العراقي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، دون تاريخ ، ص :

٥- حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح "دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس " ، ص : ١٥

٦- بن التلي الشيخ : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائريو ص: ١٦

٧- الشبي مصطفى كامل : الأدب الشعبي مفهومه وخصائصه ، ص: ١٠٧

٨- مفهوم " الحكواتي " : شكل مسرحي يعتمد على الاكتفاء بنقل مضمون الحكاية التراثية القديمة نقلا حرفيا .

٩- مفهوم " التسييس" : شكل مسرحي يقوم على محاكاة التراث بما يتجاوب ومعالجة الواقع المعيش .

١٠- ونوس سعد الله : الأعمال الكاملة ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ١٩٩٦، ج ٠٣، ص: ٩٥

١١- حسين محمد عبد الله : ظاهرة الانتظار في المسرح النثري – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص : ٤١٨

١٢- بيوض أحمد : المسرح الجزائري " نشأته وتطوره" ١٩٢٦- ١٩٨٩و منشورات التبيين – الجاحظية ، الجزائر ١٩٩٨، ص: ٢٣

١٣- El moudjahid No6464 Du 12 Avril 1986 P 12

١٤- المدني أحمد توفيق : كتاب الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ١٩٨٤ ، ص: ٣٦٤

١٥- حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح " دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس " ، ص: ١٥٦

١٦- آمال ، مجلة أدبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة ، طبع : "ش ، و ، ن ، ت "الجزائر ١٩٨٢ . مخلوف بوكروح : ملامح عن المسرح الجزائري.

١٧- المرجع السابق ، ص : ٤٣

قراءة سوسيولوجية لتقرير التنمية الإنسانية العربية (٢٠٠٣) محاولة للاقتراب من واقع المجتمع العربي في عصر مجتمع المعرفة

د. عايدة فؤاد النبلاوي (*)

مقدمة

تزخر أدبيات العلم الاجتماعي في الآونة الأخيرة، بنقاش جاد حول نمط جديد من المجتمعات، أطلق عليه "مجتمع ما بعد الصناعة"، أو "مجتمع ما بعد الحداثة"، وأخيراً استقر الرأي على تسميته "مجتمع المعرفة". هذا النمط الجديد يهيمن فيه اقتصاد المعرفة، وتتبلور أهدافه في السعي لإعادة إنتاج اقتصادي واجتماعي لمجتمعات العالم، كسبيل لبناء القدرات بهدف اكتساب المعرفة وإنتاجها، ومن ثم توظيفها بكفاءة في جميع مجالات النشاط الإنساني (Castells 2000:٢٧٨ وعليان ٢٠٠٦: ٣٤) . وهنا تقتضي متطلبات العصر النظر في المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في المجتمع، ومدي قدرتها على توفير بيئة ومناخ فاعل لبناء الإنسان ليستثمر قدراته في بناء مجتمع قادر على تكريس قيم ومبادئ تحفز على اكتساب المعرفة وإنتاجها، ومن ثم قبول التنوع والشراكة والالتزام (Aguirre 2001:225).

(*) أستاذ مساعد بقسم الاجتماع – كلية البنات – جامعة عين شمس

وفي إطار خصوصية المجتمع العربي، أفصح تقرير التنمية الإنسانية العربية في عام ٢٠٠٣ تحت عنوان"نحو إقامة مجتمع المعرفة"عن قضية مهمة تتعلق بواقع المجتمع العربي في ظل مجتمع المعرفة؛ حيث أشار إلى أنه يصعب على المجتمع العربي المساهمة في إنتاج المعرفة، وذلك لعدة أسباب من بينها : تردي نوعية التعليم، وضعف مكونات البنية المجتمعية، وخاصة الأسرة باعتبارها البيئة المحفزة على اكتساب المعرفة. وقد جاءت التوصية، بضرورة بناء القدرات من خلال إصلاح التعليم، والتنشئة الاجتماعية، وأيضا من خلال وسائل الإعلام (تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣ :٦-٧).

وفي هذا السياق، تتحدد مشكلة البحث في القضية التي طرحها التقرير، من خلال التساؤل التالي: ما مدى قدرة البُنَى المجتمعية العربية على بوجه عام والأسرة العربية على وجه الخصوص على الاقتراب منْ بناء القدرات في إطار اكتساب المعرفة وفق المفهوم العصري لمجتمع المعرفة.

وللإجابة على هذا التساؤل، من الضروري إلقاء الضوء على خصائص نموذج مجتمع المعرفة، والتحديات التي تواجه المجتمعات العربية في هذا العصر. ومحاولة الاقتراب من واقع المجتمع العربي بوجه عام، ومشكلات الأسرة- كمؤسسة اجتماعية فاعلة- على وجه الخصوص . هذا على اعتبار أن الأسرة العربية- وفق ما أشار التراث العلمي الاجتماعي- ذات خصوصية، ومازالت تتمتع بخصائص تميز وجودها واستقرارها عن الأسرة في المجتمع الغربي، لذا فهي من المكونات الأساسية للبنية المجتمعية العربية (شكري٢٠٠٣- زايد ١٩٩٨)، ومن ثم يناط بها بناء قدرات الفرد التي تسمح بدخوله عصر مجتمع المعرفة.

وفي هذه الدراسة، تحاول الباحثة تقديم قراءة سوسيولوجية لبعض القضايا المجتمعية التي وردت في تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣. ومناقشة ذلك في ضوء ما يكشف عنه التراث العلمي الاجتماعي المتوفر. هذا، مع محاولة

تلمس الواقع من خلال دراسة لبعض نماذج من الأسر في مصر وعمان. وبذلك يمكن أن نقترب من واقع المجتمع العربي عامة، والأسرة العربية خاصة، بهدف التعرف على بعض ملامح البنية المجتمعية العربية المعاصرة، ومن ثم بعض المشكلات التي تعاني منها الأسرة العربية في عصر مجتمع المعرفة.

وبناء على ما سبق، يمكننا صياغة مشكلة البحث من خلال التساؤلات الآتية :

١- ما هي أهم خصائص مجتمع المعرفة؟ وما التحديات التي يفرضها على المجتمعات العربية؟

٢- ما هي أهم الملامح البنائية للمجتمعات العربية في عصر مجتمع المعرفة؟

٣- ما هي أهم المشكلات التي يفصح عنها واقع المجتمع العربي، خاصة في إطار الأسرة في عصر مجتمع المعرفة؟

ويتحدد الإطار النظري للبحث من خلال الاستفادة من رؤى الأطر النظرية التي اهتمت بتفسير التغيرات التي مرت على الأسرة المعاصرة، والتي تبدو في اتجاهين: الاتجاه الأول على المستوى الماكرو من منظور كلي شامل للمجتمع، والذي أسهم في بلورة التغيرات الحادثة في بناء الأسرة ووظائفها. وتتمثل في رؤى الاتجاه المحافظ ورؤى الاتجاه الراديكالي. أما الاتجاه الثاني على المستوى الميكرو الذي يعتبر الظروف والعوامل الاجتماعية والاقتصادية ليست وحدها المسئولة عن أحداث تلك التغيرات، بل هناك عوامل أخرى ذاتية داخل بنية شبكة العلاقات والأدوار تتفاعل مع الظروف المؤدية إلى التغيير. وهنا يكون التركيز على العوامل المستترة من خلال تحليل البنية الكامنة

للعلاقات داخل الأسرة. ويظهر هذا الاتجاه بوضوح في الأطر النسوية على اختلاف توجها الإيديولوجي (الحسن ٢٠٠٥: ٥٥).

منهجية البحث:

في سبيل إجراء هذا البحث تم الاعتماد على ما يلي:

- الاستناد على ما ورد في تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣.
- الاستفادة من نتائج الدراسات المتوفرة عن المجتمع العربي بوجه عام ومجتمعي البحث (مصر وعمان) على وجه الخصوص- بداية من تسعينيات القرن الماضي- التي رصدت حركة تغير الأسرة العربية.
- إجراء دراسة ميدانية على عينة مختارة من الأسر عددها (١٨) أسرة موزعة كالتالي (١١) أسرة من المجتمع المصري، و(٧) أسر من المجتمع العماني. وقد تم اختيارهم بشكل عمدي وفق المواصفات التالية:
  - الاختلاف بحسب الانتماء للريف والحضر.
  - التباين بحسب المستوى الاقتصادي والاجتماعي، من خلال محددات التعليم والمهنة.
  - تنوع الأنماط المعيشية، سواء من حيث شكل الأسرة أو الأوضاع المعيشية المختلفة.
- ففي المجتمع المصري، تم اختيار بعض النماذج من الأسر للدراسة الميدانية من مدينة الجيزة (٥) ، ومن إمبابة والوراق (٢) ومن ناهية وبشتيل (٢). حيث تتوافر للباحثة خبرة ميدانية سابقة في هذه المناطق، ومعرفة وثيقة ببعض الإخباريين.

- وفي المجتمع العماني، تم اختيار بعض الأسر من مدينة مسقط (٥) وولاية العامرات (٢) في ضواحي محافظة مسقط. وقد تم اختيار هذه المناطق لأنها الموطن الأصلي للطالبات اللاتي قمن بمساعدة الباحثة في جمع البيانات. فضلا عن إجراء مقابلات مع أعضاء الهيئة الأكاديمية العمانية.

- وقد يسر للباحثة وجودها للعمل في جامعة السلطان قابوس بسلطنة عمان- لفترة تجاوزت خمس سنوات- معايشة المجتمع العماني عن قرب، فضلا عن المشاركة في إجراء العديد من الأنشطة البحثية تتعلق بالمجتمع العماني، من داخل الجامعة، حيث شاركت مع فريق عمل في تأليف كتاب بعنوان "المجتمع العماني المعاصر". كما شاركت جهات تنفيذية تابعة لمؤسسات رسمية، خاصة وزارتي التنمية الاجتماعية والاقتصاد الوطني في إصدار تقارير تتعلق بالمرأة العمانية. هذا فضلا عن التدريس والأنشطة الصفية ومشاركة طلاب الجامعة في العديد من الأنشطة العلمية والاجتماعية، التي وفرت للباحثة فرصة الحصول على البيانات والمعلومات من خلال الاندماج المباشر والمناقشة والحوار معهم في قضايا المجتمع، وخاصة مشكلات الأسرة العمانية في ظل التحولات الاجتماعية التي يمر بها المجتمع.

- واستخدمت الباحثة المشاهدة والملاحظة والمقابلات الفردية والجماعية، التي يسّرت الحصول على بيانات وصفية عن الأسر نماذج الدراسة في سياقات ثقافية متعددة . فضلا عن المقابلات الجماعية المفتوحة.

ويقصد بالأسرة العربية في هذا البحث بعض نماذج من الأسر في المجتمع العماني والمجتمع المصري ينتمون لمستويات اقتصادية واجتماعية مختلفة. وتشكل وحدة اجتماعية مستقلة، تقوم على أساس العلاقات الزوجية التي يقرُها المجتمع. وتتكون من جيلين أو ثلاثة أجيال

بحسب شكل الأسرة. وتعايش بعض منها ظروفا اجتماعية خاصة، منها الانفصال أو الطلاق أو الزواج الثاني أوفي إطار تعدد الزوجات.

نتائج البحث

وفي سياق محاولة الاقتراب من واقع المجتمع العربي عامة والأسرة العربية خاصة، في عصر مجتمع المعرفة، سوف نتناول ثلاثة محاور رئيسة هي: مجتمع المعرفة بين النموذج والتحديات. والمحور الثاني: يتعرض لملامح البنية المجتمعية العربية المعاصرة. والمحور الثالث: نتناول من خلاله بعض المشكلات التي يكشف عنها واقع الأسرة العربية في عصر مجتمع المعرفة.

أولاً: مجتمع المعرفة:"النموذج والتحديات"

لقد شاع استخدام مصطلح "مجتمع المعرفة" اليوم للدلالة على المرحلة الراهنة، من مسيرة تقدم المجتمع الإنساني. والتي تنسحب بالضرورة على المجتمعات الأكثر تقدما في العالم. يؤكد ذلك مقولة إدوارد سعيد: " الزمن الراهن هو ساحة معركة والمعرفة هي سلاحنا"(تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣: ٣٥).

وفي هذا السياق، سوف نحاول الاقتراب من نموذج مجتمع المعرفة، باعتباره نموذجًا مجتمعيًا عصريًا، يتمتع بخصائص محددة، ويفرض في ذات الوقت تحديات أمام المجتمعات الأخرى. التي تفتقر لبعض أو أكثر مقومات هذا المجتمع الجديد.

١- نموذج مجتمع المعرفة:

يتحدد مجتمع المعرفة وفق ما ورد في تقرير التنمية الإنسانية العربية٢٠٠٣ بأنه: "ذلك المجتمع الذي يقوم أساسا على نشر المعرفة وإنتاجها، وتوظيفها بكفاءة في جميع مجالات النشاط المجتمعي. متمثلة في

الاقتصاد، والمجتمع المدني، والسياسة، والحياة الخاصة؛ سعيا للارتقاء بالمجتمع الإنساني. وذلك من خلال عمليات التنمية الإنسانية المختلفة، والتي توصلنا إلى الحرية والعدالة والكرامة الإنسانية "(المرجع السابق:٣٩).

ولمزيد من الإيضاح، فقد استقر الأمر على استخدام مصطلح رأس المال البشري "Human Capital" في تراث التنمية البشرية، بمعنى جملة التوجهات، والمعارف، والخبرات التي يكتسبها الأفراد من خلال التعليم، والتدريب، والخبرة العملية. وبناء عليه اعتمد مصطلح راس المال المجتمعي، بشكل أكثر عمومية ليشمل الآفاق التي تنظم البشر في بنى مؤسسية، تحدد طبيعة النشاط المجتمعي. وقد فتح هذا المصطلح الطريق أمام صيغة جديدة هي "رأس المال المعرفي " Knowledge Capital "، الذي يسهم بدوره في تحويل الثروة المعرفية إلى إنتاج معارف جديدة في مختلف المجالات، وبشكل مستمر (المرجع السابق: ٤٠).

فقد أصبحت المعرفة من خلال ما يسمى" بمجتمع المعرفة" محركاً قوياً للتحولات الاقتصادية والاجتماعية. وأصبح هناك ثمة رابطة بين اكتساب المعرفة، والقدرة الإنتاجية للمجتمع. وذلك عندما تتحول المعرفة إلى أنشطة إنتاجية ذات قيمة مضافة، تعتمد على الاستخدام الكثيف للمعارف، والتي تحدد بدورها - أي المعرفة - القدرة التنافسية للدولة في السوق العالمي. ومما سبق يتضح أن المعرفة هي مورد إنساني لا ينقص، بل ينمو باستعماله، والمعرفة حالة إنسانية أرقى من مجرد الحصول على المعلومات. فالمعرفة قد تكون صريحة (مدونة أو مسجلة أو مصورة، أو أخرى). وأحيانا تكون ضمنية(في موجهات السلوك البشري التلقائية على سبيل المثال) (المرجع السابق:٤٠-٤١).

من هنا، تصبح المعرفة عبارة عن البيانات والمعلومات والإرشادات والأفكار، أو مجمل البني الرمزية التي يحملها الإنسان، أو يمتلكها المجتمع في

سياق ثقافي وتاريخي محدد. كما توجه المعرفة السلوك البشري، سواء على المستوى الفردي أو المؤسسي. وتنتشر في مجالات النشاط الإنساني كافة، ففي إنتاج السلع والخدمات، وفي أنشطة المجتمع المدني، والسياسة العامة، وفي الحياة الخاصة أيضا (Garniam, Nicholas 1998: 101).

ولقد ارتبط ببنية مجتمع المعرفة اليوم جملة خصائص، تشكل ملامح عامة لثقافة مجتمعية جديدة؛ تبدو من خلال تحيزات ثقافية لمنظومة قيم ومعتقدات، تصبح مشتركة إلى حد ما بين الناس، ويفصح عنها مضمون العلاقات الاجتماعية التي تربط الناس بعضهم بالبعض الآخر. ثم تصبح مع الوقت نمط أو أسلوب حياة عصري، يكشف في الواقع عن خصوصية مجتمع المعرفة، ويفرض في ذات الوقت تحديا أمام المجتمعات الأخرى التي لم تستطيع اللحاق به (Castells 2000:279). كما تعد خصائص مجتمع المعرفة بمثابة مقياس، يتضمن جملة مؤشرات، يمكن ترجمتها إلى درجات معينة، إذا حصل عليها مجتمع تدشن صعوده لمصاف مجتمع المعرفة العصري، أغلب هذه الخصائص تتناقض إلى حد كبير مع السياقات الاجتماعية التقليدية. ومن أهم خصائص مجتمع المعرفة ما يأتي:

أ- سيطرة النزعة الفردية:

ففي ظل المتغيرات المعاصرة ظهر نمط جديد من المجتمعات أطلق عليه "مجتمع ما بعد الصناعة"، أو"عصر المعلوماتية"، تكرست فيه بوضوح النزعة الفردية كأحد المكونات الأساسية لنمط الإنتاج القائم على أساس الاندماج في بيئة الاقتصاد الرأسمالي الحديث. ومع هيمنة اقتصاد المعرفة تفشت النزعة الفردية أكثر عن ذي قبل، وخاصة مع استحداث أساليب الإنتاج الجديدة أطلق عليها نمط الإنتاج المرن (Belussi& Garibaldo2000 : 291)

وقد أشار المحللون أن العديد من المجتمعات في العالم بعيدة بدرجات متفاوتة عن خصائص المجتمع الجديد، مما يؤخر مواكبتها لروح العصر، والاستفادة من منجزاته، مع العلم أن هذا المجتمع الجديد يعلي من القيم الفردية والمادية على حساب القيم الجمعية.

ب- تنمية النظرة النقدية والابتكارية:

أسهم تطور العلوم وعلمنة الفكر في تنمية النظرة النقدية والابتكارية في عالمنا المعاصر، ساعد على ذلك تزايد هيمنة النظام الرأسمالي، الذي بدوره شجع على إعادة النظر في ثقافة الإنتاج من خلال تطبيق الاكتشافات العلمية، واستخدامها لتحسين نوعية المنتجات. وقد تدعم أكثر نتيجة تدفق مخرجات هذا النمط الإنتاجي الجديد "إنتاج المعرفة" ؛ حيث فاقت معدلات الإنتاج الناجمة عن الابتكارات الجديدة في مجال المعرفة كل معدلات الإنتاج الاقتصادية السابقة (جدنجز٢٠٠٥: ١٠٩-١١٠). وهذا النمط الإنتاجي قاصر إلى حد ما على المجتمعات الغربية التي تملك مقوماته.

جـ - هيمنة الأسس العقلانية:

تصاعدت الأسس العقلانية مرة أخرى في الحياة العامة، وفي إدارة منظمات العمل. وبدأت بشكل جديد ومتميز عن تراثها التقليدي خاصة عند تايلور مؤسس حركة الإدارة العلمية (مارشال ٢٠٠٠: ٣٣٨). وهذا في عصر مجتمع المعرفة، الذي صبغ الحياة الاجتماعية بأساليب جديدة تتطلب وبصورة متزايدة أسسا عقلانية بثوب جديد، فلم يعد افتراض قبول العادات والتقاليد وأنماط الحياة السابقة لمجرد أنها انحدرت، أو نقلت إلينا عن طريق التقاليد المتوارثة، أو من خلال سلطة ما. وقد جاء ذلك نتيجة طبيعية لمتطلبات مجتمع المعرفة التي تجاوزت تداعياته النطاق الاقتصادي إلى المجال الاجتماعي، وامتدت إلى تغيير أساليب الحياة وطريقة التفكير أيضا (جدنجز٢٠٠٥: ١٠٩).

د- تطور أشكال الاتصال والتواصل:

من غير شك أن التغيرات التي تجري في عالم اليوم، قد جعلت الثقافات بل والمجتمعات أكثر تداخلا، واعتمادا على بعضها البعض، أكثر مما كان عليه الوضع في الماضي. ففي الوقت التي تتسارع فيه خطوات التغيير، فإن ما يحدث في بقعة ما من العالم سيؤثر بصورة مباشرة في بقاع أخرى أينما كانت. فنحن نعيش في عصر الفضاء المفتوح؛ حيث أسهمت التطورات العلمية والتقنية في أيجاد أشكال للاتصال والتواصل حديثة. فحسب مقولة جدنجز: كان من جراء تطور الأشكال المستحدثة في الاتصال والتواصل الإليكتروني، أن أصبح كل منا يعيش في الساحة الخلفية للآخر، أكثر ما كان عليه في الأجيال السابقة (جدنجز ٢٠٠٥ : ١١١). وهذا التطور المذهل في مجال الاتصال والتواصل، أحدث تغييرا في الأنشطة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فضلا عن ما أسهمت به في تشكيل الرأي العام، وأنماط التفكير حول ما يحدث في العالم، هذا دون تفريق بين الشمال والجنوب، فالجميع يتعرضون لنفس المؤثرات رغم اختلاف الاستجابات في الغالب.

هـ- تفكك الأطر التقليدية:

أشار جدنجز إلى حدوث تغيرات عميقة في ظل ما يسمى "مجتمع المعرفة"، امتد تأثيرها إلى طبيعة تجاربنا الحياتية، بل وحياتنا اليومية. حيث بدأ النظر إلى بعض المؤسسات الراسخة في حياتنا بأنها أصبحت بالية مع تقادمها، بل أن بعضها أصبح معيقا أمام مسيرة التقدم. وقد أدى ذلك بطبيعة الحال إلى إعادة تعريف - طوعا أو إرغاما- لكل ما يحيط بحياتنا اليومية، بل امتد إلى الجوانب الشخصية الحميمة، مثال الأسرة والأدوار النوعية، والعلاقات الحميمة، والهوية الشخصية، وتفاعلاتنا مع الآخرين، وأنماط العمل، وعلاقاته، وغيرها.

فقد عرض جدنجز في كتابه علم الاجتماع نتائج استطلاع للرأي جرى في ثلاث بلدان عربية وإسلامية (مصر- الأردن- إيران)، يدور حول الرأي القائل بأن الزواج أصبح مؤسسة بالية عفا عليها الزمن، فكانت آراء الرفض واضحة لهذه الفكرة، بينما اختلفت في تدرجها، حيث بدأت بشدة الرفض بمعدل ٩٨% في مصر، بينما الأردن ٨٥%، وإيران٦٥%. وهذا من غير شك أحدث تغييراً أساسياً في الأطر التصورية، والمفاهيم التي تتعلق بأنفسنا، وحياتنا الاجتماعية، وعلاقتنا بالآخرين (جدنجز ٢٠٠٥:263). وهذه النتائج تلفت الانتباه وتحتاج لتفسير لمدى دلالتها على خصوصية السياق الاجتماعي في كل مجتمع من المجتمعات التي طبق فيه استطلاع الرأي، على الرغم من انتمائها لحيز مكاني واجتماعي وثقافي متقارب إلى حد ما.

كما تكشف المواقف الحياتية اليومية عن تزايد قدرة الأفراد على تغيير مسارات وخيارات حياتهم. فلقد أصبح الفرد في هذا العصر، أكثر قدرة على التغير بعد أن خفت وطأة وضغط التقاليد إلى حد ما، بعد أن كانت بمثابة أطرا مرجعية، لتحديد خيارات الفرد، ومسالك الناس، وأساليب حياتهم أيضا. ولكن في ظل المتغيرات المعاصرة أصبح الناس أكثر إرغاما على العيش بأساليب تأملية وانعكاسية، أكثر انفراجا وانفتاحا، وذلك استجابة وتكيفا مع البيئة المتغيرة من حولهم (المرجع السابق).

وعلى جانب آخر، كشف تراث علم الاجتماع الغربي عن امتداد تأثير مجتمع المعرفة إلى الهوية الشخصية للفرد، التي كانت تتشكل في سياق الجماعة أو الفئة الاجتماعية، وأصبحت اليوم من الأطر التقليدية للهوية، والتي أخذت بالتفكك لتحل محلها أنماطا جديدة ناشئة لتحديد الهوية. ومن أهم معالمها تناقص وزن الرموز الاجتماعية، التي كانت تحدد الملامح الرئيسية لخيارات الناس وأنشطتهم. فالأفراد يخبرون التطور بصورة موازية ومتداخلة في الوقت نفسه مع السياق الأوسع الذين يعيشون فيه. حيث أن الخيارات الصغيرة

الروتينية التي نقوم بها في حياتنا اليومية مثل الملابس، وقضاء وقت الفراغ، والعناية بالصحة وبالجسم، تمثل جانبا من العملية المستمرة لتشكيل هويتنا الشخصية وإعادة تشكيلها أيضا (Coverdill 2000: 232). هذا الأمر نتعامل معه بتحفظ في سياق المجتمع العربي مع الأخذ في الاعتبار اختلاف السياق الاجتماعي من مجتمع إلى آخر.

أما في إطار العمل، فقد تفككت أنماط العمل المتفرغ النموذجية، وتحولت إلى ترتيبات أكثر مرونة من بينها : العمل في المنزل باستخدام تكنولوجية المعلومات المتطورة. كما تزايدت أنشطة التصميم والتطوير والتقانة والتسويق والبيع وتقديم الخدمات المرتبطة بهم. ويطلق على المشتغلين في هذا المجال "عمال المعرفة". وفي الحقيقة هذا نمط من الاقتصاد يعمل من خلال شبكات ممتدة تتجاوز حدود الدول والجنسيات، ولا تتوقف عندها : Castells 1996).
(56 وقد تزايدت أنماط العمل المرنة إلى حد ما في بعض المجتمعات العربية منها: العمل في المنزل باستخدام تقنيات المعلومات الحديثة، والتشارك في أداء العمل في مهنة ما. فضلا عن مشروعات الاستشارات القصيرة الأمد، وإتباع نظام "الوقت المرن" في العمل، وغيرها من الأنماط الجديدة للعمل المرتبطة بتزايد هيمنة مجتمع المعرفة على الأنشطة الاقتصادية للبشر.

و- آليات تكيف جديدة للمرأة:

نتيجة دخول النساء بأعداد كبيرة إلى سوق العمل، ومجالات التشغيل المختلفة. حدثت جملة تغييرات عميقة في الحياة العائلية، وامتدت إلى المجتمع كافة. فقد أدى اتساع الفرص التعليمية، والمهنية أمام النساء، إلى انخراط أعداد كبيرة منهن في مجال العمل. وهذا من شانه ساعد على إرجاء الزواج وإنجاب الأطفال إلى ما بعد استقرارهن سواء على مسار التعليم، أو على مسار العمل والمهنة. وهناك مظاهر أخرى، حيث نجد أن كثيرا من النساء العاملات

ينقطعن عن العمل ثم يقررن العودة إليه بعد إنجاب الأطفال، بدلا من الاستقرار في البيت للعناية بهم.

وقد ارتبط بهذه التغيرات آليات متعددة للتكيف داخل الأسرة. ففي إطار تقسيم العمل المنزلي، وتشجيع دور الرجال على المشاركة في تربية الأطفال والعناية بهم، وظهور سياسات، وممارسات تحفز على أنماط العمل المقبولة عائليا للتواؤم مع احتياجات الزوجين الذين يعملون في وقت واحد (النبلاوي ١٩٩٨: ١٩٣). وعلى جانب آخر، هناك تطورا حدث للأسرة العمانية بسبب انتشار التعليم، وخروج المرأة للعمل أسهم في ظهور ظاهرة جديدة تتواءم فيها المرأة مع ظروف العمل عن طريق تخليها عن بعض أدوارها التقليدية (المسلمي١٩٩٤: ٧٦).

ز- تكريس التنوع والتعددية وقبول الآخر:

في ظل مجتمع المعرفة يرى العديد من علماء الاجتماع المعاصرين أن هذا المجتمع يتسم بدرجة عالية من التعدد والتنوع. ومن هنا فإن العالم الذي نعيشه ونشاهده في وسائل الاتصال الحديثة، زاخر بالأفكار والقيم المطروحة للتداول. و يعلق مجموعة من المنظرين الحداثيين هنا " بأننا نعيش في عالم يتشكل ويعاد تشكيله باستمرار"، فالإنتاج الجماعي، والاستهلاك الجماعي، والمدينة الكبيرة، والدولة البوليسية المهيمنة، والعقارات السكنية الواسعة، والدولة الوطنية، كلها قد بدأت بالانحسار. بينما تتصاعد مستويات المرونة، والتنوع، والتباين، والحراك، والاتصال، واللامركزية، والتدويل. وفي تلك الأثناء تتعرض هويتنا، ومفهومنا عن ذواتنا، ومواقفنا الذاتية لسلسلة من التحولات العميقة (جدنجز ٢٠٠٥: ٧١٧) وقد انعكس ذلك بوضوح في العديد من المفاهيم التي اجتاحت علم الاجتماع واحتدم النقاش حولها، ومنها الإمبريالية الثقافية، أو الغزو الثقافي، التعددية، الخصوصية الثقافية، والثقافات الوطنية المهددة وغيرها (Tomlinson1991:75).

وقد اختلفت الآراء بصدد قضية الثقافة الكونية الجديدة. فمنهم من يرى أن المجتمع العالمي الحديث يتسم بالتمايز المتصاعد بين الثقافات، والثقافات الفرعية، لا بالتجانس والتدجين المستمر فيما بينها، وفقا لمواصفات نموذجية موحدة في كل مكان. ويرى بعض هؤلاء أن وجود مؤثرات جديدة على التقاليد والثقافات المحلية، لا يؤدي إلى نشوء ثقافة واحدة متجانسة، بل يفضي إلى مزيد من التنوع. وهذا أحيانا قد يؤدي إلى التجزئة والتشتت بين الثقافات، يتوقف على طبيعة وخصوصية السياق المجتمعي ودوره في دعم مبدأ التنوع الثقافي (تومبسون١٩٩١: ١٤).

كما يعتقد باحثون آخرون، أن الهويات، وأساليب الحياة الراسخة في الجماعات والثقافات المحلية بدأت تتراجع أمام أشكال جديدة من الهوية المهيمنة، التي تتألف من عناصر متباينة مستمدة من عدة مصادر ثقافية (جدنجز ٢٠٠٥ :١٣٩). وهذه الموضوعات سوف نطرحها للنقاش، وفقا ما كشفت عنه الشواهد الإمبيريقية في واقع مجتمعي البحث.

٢- تحديات تواجه المجتمعات العربية

الوضع الراهن للمجتمع العربي في عصر مجتمع المعرفة يلح علينا بطرح تساؤل مهم وهو: ما مدى قدرة البني الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع العربي على اكتساب المعرفة والارتقاء بها إلى مجتمع المعرفة؟. وللإجابة على هذا التساؤل لابد من استعراض أهم شروط أو خصائص لابد أن تتوفر في البني الاجتماعية والاقتصادية تمهد وجود بيئة ومناخ ييسر عملية اكتساب المعرفة ومن ثم إنتاجها. فمن المعروف أن المعرفة منتج اجتماعي وظاهرة اقتصادية مهمة أيضًا، كما ورد في تقرير التنمية الإنسانية ٢٠٠٣.

فمن حيث البنية الاقتصادية، يلعب توظيف المعرفة في النشاط الاقتصادي دورا جوهريا في تحديد حجم القيمة المضافة في العملية الإنتاجية. حيث أن

تكثيف توظيف المعرفة في النشاط الاقتصادي سيؤدي إلى تحسين مستمر في المنتجات، وتتعاظم قيمتها المضافة في العملية الإنتاجية، مما يسهم في ارتفاع معدل النمو الاقتصادي.

أما على مستوى البنية الاجتماعية، فمن غير شك أن كل إبداع، أو ابتكار، أو تغير في استخدام التقانة، سيؤدي بدوره إلى نشوء حالة جديدة اقتصاديا، واجتماعيا، تتمخض عنها وظائف اجتماعية جديدة، تمثلها فئات جديدة ذات أفكار جديدة. وهذا في حد ذاته يعد بمثابة المحرك الذي يدفع عجلة التغيير الاقتصادي، ومن ثم التغيير الاجتماعي. ففي إطار مجتمع المعرفة، نستطيع أن نرى العديد من المؤسسات المجتمعية ترتبط بمنظومة المعرفة نشرا، وإنتاجا، بل وإعادة إنتاج، بشكل متناغم ومستمر.

في هذا الصدد، حصر تقرير التنمية الإنسانية العربية (٢٠٠٣) أهم التحديات التي تواجه المجتمع العربي اليوم، حيث تبدأ بإقامة نمط جديد من الاقتصاد، يهيمن فيه نمط إنتاج المعرفة، ويتراجع فيه نمط الإنتاج الريعي، التي تشتق فيه القيمة الاقتصادية من استنضاب المواد الخام في كثير من المجتمعات العربية. وهذا النمط منتشر في اغلب المجتمعات العربية، سواء بشكل مباشر كما في البلدان النفطية، أو غير مباشر في بلدان أخرى تعتمد على تحويلات العاملين من البلدان النفطية.

وفي هذا السياق، نجد أن هناك قصورًا واضحًا في العديد من القدرات المعرفية بداية من اكتسابها، أو إنتاجها، أو نشرها، على الرغم إننا نعيش في عصر يتميز بكثافة المعرفة. في هذا الصدد، هناك حاجه لإصلاح السياق المجتمعي في إطار بناء القدرات لاكتساب المعرفة، ولتقوية منظومة إنتاج المعرفة ذاتها.

كما أشار تقرير التنمية الإنسانية العربية أيضًا إلى أن بناء مجتمع المعرفة في المجتمع العربي يستند على خمس مقومات تعد بمثابة أركان أساسية هي:

- إطلاق الحريات (الرأي، والتعبير، والتنظيم) وضمانها بالحكم الصالح Governance.
- انتشار التعليم ذو نوعية راقية، مع الاهتمام بكافة مكونات العملية التعليمية.
- توطين العلم وبناء قدرة ذاتية في البحث والتطوير التقافي في جميع النشاطات المجتمعية.
- التحول نحو نمط إنتاج المعرفة، سواء على مستوى البنية الاجتماعية أو الاقتصادية في المجتمع العربي.
- تأسيس نموذج معرفي عربي عام و أصيل، منفتح ومستنير.

وفي مواجهة ذلك أشار التقرير أن هناك جملة موجهات رئيسية من الضروري أن تأخذ في الاعتبار منها:

- العودة إلى صحيح الدين، من حيث حفز الاجتهاد، والإقرار بحرية الفكر وتفعيل فقه الاجتهاد، وصون حق الاختلاف.
- النهوض باللغة العربية، من خلال النشاط البحثي والمعلوماتي، وتعريف المصطلحات العلمية، ووضع معاجم وظيفية متخصصة، وحركة تأليف مبتكرة وإبداعية.
- استحضار إضاءات التراث المعرفي العربي.
- إثراء التنوع الثقافي داخل الأمة، ودعمه والاحتفاء به، من خلال حماية كل بلد عربي لجميع الثقافات الفرعية التي يحملها أبناؤه، ودعم فرص

ازدهارها، واعتباره التزام سياسي وأخلاقي، من خلال الدعوة إلى التعددية والتسامح.

- الانفتاح على الثقافات الإنسانية الأخرى، والاستفادة من منجزات حضارات غير عربية، ودعم التقارب العربي، والاستفادة من المنظمات الإقليمية والدولية.

وفي هذا السياق تتولد في مجتمعات المعرفة، سياقا مجتمعيا أكثر ملاءمة لنشاط منظومة المعرفة، ويساعد في نفس الوقت على نشأة ما يسمى"ثقافة المعرفة"، بمعنى جملة الأفكار والتصورات والاتجاهات التي تشكل منظومة قيم التحفيز على اكتساب المعرفة، وتوظيفها. هذا فضلا عن جملة الوسائل الفعالة، التي،تمكن من اكتساب المعرفة وإنتاجها.

وعلى جانب أخر، يكمن التحدي أمام مجتمعنا العربي اليوم في كيفية اكتساب المعرفة، بمفهومها العصري، أي كيفية تحول المجتمع من إطار يضم بعض أفراد متوفر لديهم معارف شتى، إلى العمل في إطار منظومة جماعية، تتمحور بكاملها حول توليد المعارف، وتوظيفها بكفاءة؛ سعيا للارتقاء بالمجتمع الإنساني. وهنا نجد الأصول المعرفية ضمنيا في كافة الأنشطة الاجتماعية التلقائية، بل في إطار ثقافة المجتمع بعامة. وفي إطار منظومة عمل جماعية، تستطيع البني المجتمعية أن تحول شتات المعارف المبعثرة إلى منتجات معرفية، وذلك بما تمتلك من أساليب جديدة للتنشئة الاجتماعية من داخل الأسرة، ونظم تعليم وتعلم أكثر تطورا، إلى جانب وسائط حديثة للأعلام. وبذلك يستطيع المجتمع خلق رأس مال معرفي، يمتلك المواد المعرفية، والأساليب والتقانة، والأدوات العصرية، التي تمكن من إنتاج المعرفة، ونشرها في ربوع المجتمع كافة.

أكد العديد من الباحثين، على أن البلدان العربية مازالت بعيدة عن مجتمع المعرفة. بل وأكثر من ذلك، أن فجوة المعرفة ضخمة، وتتنامى بصورة متسارعة، مقارنة بمجتمعات المعرفة. ويذهب المحللون في ذلك إلى أن مجتمع المعرفة العربي ضعيف البنية، ومفكك بسبب غياب سياسات فعالة تضمن تأسيس منظومة القيم، والأطر المؤسسية الداعمة لمجتمع المعرفة. حيث إن المجتمعات العربية لم تتحرر بعد من التبعية لمصادر المعرفة الحديثة الغربية؛ حيث توقفت عند مرحلة استيراد نتائج العلم دون استثماره في إنتاج المعرفة محليا (تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣).

ويمكننا التحليل على ما سبق، وفقا للبيانات الواردة في تقرير التنمية الإنسانية العربية (٢٠٠٣)، الذي كشف عن واقع الإنتاج العلمي للبلدان العربية. فعلى الرغم أن الدول العربية ضمن المجموعة المتقدمة من الدول النامية حسب تقرير التنمية الإنسانية ٢٠٠٣، وفق عدد المنشورات العلمية مقارنة بحجم السكان (٢٦ بحث لكل مليون نسمة) في عام ١٩٩٥. إلا أنها مازالت تبعد كثيرا عن مستوى الإنتاج في الدول المتقدمة مثل فرنسا (٨٤٠)، وهولندا (١٢٥٢) وسويسرا (١٨٧٨). هذا، وعلى الرغم أيضا أن حركة النشر العلمي في الوطن العربي شهدت زيادة ملموسة خلال العقود الثلاثة الماضية بحوالي (١٠%)، إلا أن هذه الزيادة متواضعة مقارنة مع تلك التي حققتها بعض الدول النامية كالبرازيل والصين وكوريا.

أما على المستوى المؤسسي، فقد كان عدد المؤسسات العلمية العربية التي نشرت أكثر من ٥٠ بحثا عام ١٩٩٥(٢٦) مؤسسة، بينما انخفضت عدد المؤسسات العلمية التي نشرت أكثر من (٢٠٠) بحث إلى خمس مؤسسات. وبفحص مضمون هذه المنشورات يلاحظ مدى افتقارها للابتكار، كما أن أغلب الإنتاج فرديًا، وبعيدا عن الجهد الجماعي.

واستكمالا لعملية قياس المعرفة في البلدان العربية، تطرق التقرير لجوانب ثلاثة رئيسية في اكتساب المعرفة وهي: النشر، والإنتاج، والبنية الأساسية لرأس المال المعرفي. فقد واجه المهتمين بهذه القضية صعوبات جمة، كشفت عن واقع البلدان العربية التي تخلفت كثيرا عن البلدان الناهضة في العالم الثالث، فضلا عن تلك البلدان الرائدة في هذا المجال. وذلك سواء في امتلاك مقومات مجتمع المعرفة (السياق المجتمعي لمنظومة اكتساب المعرفة) الذي يسهم في تكوين رأس مال بشري نوعي، أو ما يتعلق بكم الإنتاج المعرفي.

كما ترجع بعض الصعوبات إلى شح الإمكانات المتاحة سواء للأفراد، أو الأسر، والمؤسسات وما يرتبط بها من أنشطة. وكان من نتائج ذلك، قصور فعالية قطاعات المجتمع، ومؤسساته في تهيئة المناخ المعرفي، والمجتمعي؛ كضروريات لإنتاج المعرفة، ونشرها، أو كضرورة لتكوين رأس المال المعرفي (تقرير التنمية الإنسانية العربية٢٠٠٣: ٣٦-٤٤).

كما يضاف إلى جملة التحديات التي تواجه المجتمعات العربية، وتؤخر دخولها عصر مجتمع المعرفة؛ ما يكشف عنه واقع العلوم الإنسانية والاجتماعية، من صعوبة الاتصال بالآخر، والتمحور حول الذات. والأمثلة على ذلك كثيرة، فمن الداخل تخضع لعديد من العقبات منها حرية التفكير، وما يشاع حول الحدود الاجتماعية والثقافية، وتتدخل السياسة، والقوانين بشكل مباشر، أو من خلال قنوات غير مرئية في رسم خطوط حمراء أمام البحث العلمي. هذا من جانب، ومن جانب آخر معرفي مهم، لا تقوم المؤسسات العلمية العربية، وخاصة الرسمية منها على تطوير البحث العلمي في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية (التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣: ٧٥-٧٦).

وفي هذا السياق، أوضح تراث علم الاجتماع أن هناك تحديات تواجه مجتمعات العالم الثالث عامة، وتعوق دخوله عصر مجتمع المعرفة؛ حيث تشكل العولمة من خلال مؤسساتها صعوبات جمة تواجه البلدان النامية في

محاولة الاقتراب من مجتمع المعرفة. حيث تمارس آليات تكريس الهيمنة على مقدرات العالم سواء في المعرفة، أو في الاقتصاد، ومن ثم في فرص التنمية المتاحة. وهذا يهدد فرص البلدان النامية عموما في اكتساب المعرفة، كما يضع بعض القطاعات فيها داخل دوائر الحظر. ومن الأمثلة البارزة هنا، مدى إصرار الدول المصنُعة للمعرفة- باعتبارها المنتج الرئيسي للمعرفة على صعيد العالم- على تحويل المعرفة من سلعة عامة، إلى سلعة شديدة الخصوصية، عبر استحواذ الغرب المُصنع، على حقوق الملكية الفكرية (Tomlinson:1996:٥٦).

ومن الصعوبات المهمة أيضا، ما تتعرض له الثقافة العربية في مواجهة العديد من القضايا الساخنة منها: الوحدة الثقافية الكونية، وتعدد الثقافات، وظهور أطر فكرية جديدة حول الشخصيات الثقافية، والذات والأخر، والشخصية الحضارية. وفي ظل هذا الوضع أنتاب أبناء الثقافة العربية الخوف على اللغة، والثقافة، والهوية. هذا مع التأرجح تارة، مع تيار يدعو للانغلاق، والعداء لجملة ما تحمله ثقافة العولمة من قيم وأفكار وممارسات. وتيارات أخرى، تحذر من مغبة الانغلاق، وعدم التفاعل مع ثقافة العولمة، على اعتبار أن ذلك سيؤدي إلى ضعف البني الثقافية العربية وانحصارها. وتيار ثالث، يدعو للانفتاح بحذر ويبعد عن المحاكاة، ويرقى إلى حد ما إلى مستوى التفاعل المبدع (Tomlinson:1996:176).

مما سبق يتضح، أن نموذج مجتمع المعرفة الغربي يفرض العديد من التحديات التي تواجه المجتمعات العربية في عصر مجتمع المعرفة،ومن غير شك تعوق دخوله هذا العصر الجديد. ولمزيد من العمق في فهم هذه التحديات سوف نتعرض لملامح البنية المجتمعية العربية المعاصرة في السطور التالية.

ثانياً: ملامح البنية المجتمعية العربية المعاصرة

أفصحت أدبيات العلم الاجتماعي إلى أن هناك تغيرات واضحة في البنية الاقتصادية والاجتماعية العربية، والتي تشكل من غير شك واقع الأسرة العربية اليوم. ولكن على الرغم أنها تسير في اتجاه مناهض إلى حد ما للأطر التقليدية، إلا أنها مازلت تقف حائلا أمام دخول المجتمع العربي عصر مجتمع المعرفة، ويرجع ذلك إلى العديد من الأسباب التي تعكس في ذاتها ملامح بنية المجتمع العربي المعاصر من أهمها:

١- هيمنة بعض البنى التقليدية:

تعد البنى الاجتماعية التقليدية من منظور الحداثيين- سواء تمثلت في المجتمع الأبوي، أو في سيادة القبيلة والعشيرة- بمثابة خطرا يهدد منظومة الأخلاق الفردية والاجتماعية، والقيم الإنسانية الحديثة. وبوجه خاص قيم المواطنة، والقانون، وحقوق الإنسان الطبيعية والدينية في بعض الأحيان. وقد يحدث ذلك عندما يتم امتصاص تلك المنظومة من قبل العقل الجمعي للقبيلة من خلال قيمها وعاداتها(للمزيد أنظر:Sharabi 1988 وبركات ١٩٩٨). ويستطرد في تشخيص الموقف الحالي في الأسرة العربية، من خلال الأب كمثال لشخصية الأبوية الجديدة؛ حيث يشكل الأداة المركزية للاضطهاد. وفي الغالب يرتبط الاضطهاد في الأسرة بغلبة المواقف المنافية للعقل بين الناس، التي تسهل سيطرة الوضع القائم، وتقود الناس دون وعي إلى معارضة التغيير. والأكثر من ذلك، يساعد هذا الوضع في إعاقة نمو العقل العلمي، وتكريس التوجه الغيبي؛ بحيث يصبح مهيمناً ونشطاً في البنية النفسية للفرد .(Sharabi 1988: 43)

كما أشارت بعض الدراسات الإمبيريقية إلى أن المجتمعات العربية تزخر بأنماط أبوية متعددة، ودلت عليها أيضا الدراسة الميدانية خاصة في ضوء

خصوصية المجتمع العماني، وبعض قطاعات المجتمع المصري خاصة في المناطق الريفية. ومن أهم هذه الأنماط: رأس الأسرة، الكبار في الأسرة، شيوخ القبائل، مديرو المدارس، رؤساء المجالس، وغيرهم. ففي هذا الإطار تبتعد العقلانية كمبدأ حاكم لسلوك الفرد، أو للعمل الاجتماعي عموما. وهنا يتعايش في المجتمع قطاعان جنبا إلى جنب هما، التفكير الغيبي، والعلم. حيث يلاحظ أن البنى التقليدية تتعايش مع البنى الحديثة، مثلما يتعايش الاقتصاد التقليدي إلى جوار الاقتصاد الحديث العقلاني. وهذا في الحقيقة ينسحب على العديد من بلدان العالم الثالث.

وبناء على ما تقدم، لا يتوفر في مجتمعاتنا- مع التحفظ قدر الإمكان- إلا فضاء صغير لتنمية المبادرة والابتكار بين الأفراد الذين يخضعون لأشكال من الاستبداد من داخل بيوتهم. وفي هذا السياق، كان هناك آمال متطلعة إلى أنظمة التعليم في البلدان العربية، على الرغم من تأثير التنشئة الأبوية على الأفراد. فقد كشف الواقع عن تخلل الثقافة الأبوية التقليدية في النظام التعليمي في أغلبية المدارس، خاصة التي تعزز خضوع التلميذ للسلطة، والتي من شأنها أن تحد من المبادرة الفردية والإبداعية. وهذا الأمر تخف حدته نوعا في المدارس البعيدة نوعا عن ثقل المجتمع التقليدي، مثل المدارس الخاصة، والأجنبية. ومع ذلك يلاحظ أن تشجيع المبادرة الفردية والابتكار الفردي استثناء، وليس القاعدة في نسق التعليم فيها، هذا مع العلم أن الواقع يشهد بعض المبادرات الفردية لتنمية قدرات الفرد الإبداعية.

٢- تدهور الطبقة الوسطى:

في إطار إحياء منظومة المعرفة في المجتمع العربي، أكد المحللون في تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣ على أن البنية المجتمعية العربية تلعب دورا مهمًا في التحفيز على اكتساب المعرفة، بما تحويه من تنوع على مستوى البنية الطبقية للمجتمع؛ حيث توفر فئة ثرية تهتم بنشر المعرفة وإنتاجها. وذلك

من خلال تخصيص جزء من ثروتها للاستثمار الخيري لدعم هذه الأنشطة. هذا إلى جانب اتساع نطاق الشريحة المتوسطة، بما يمكن أن يتوفر لها من تعليم يفتح لها مجال اكتساب المعرفة، وما يكفي من سعة العيش بحيث يسمح في المساهمة في إنتاج المعرفة (تقرير التنمية الإنسانية العربية٢٠٠٣: ٣٨).

من المعروف أن البناء الطبقي في المجتمع يضم مجموعة واسعة من الناس، يشتركون في موارد اقتصادية، ذات تأثير على طريقة معيشتهم وحياتهم. وتمثل الثروة، بالإضافة إلى المستوى المهني الأساس الذي تقوم علية الطبقات. ويرى جدنجز هنا إن الطبقات الوسطي في المجتمع البريطاني كانت تتراوح من ٨٥% إلى ٩٠% من السكان، وتعيش في الغالب على بيع نتاج عملها، ولا تتحكم في وسائل الإنتاج. كما يوصفها رايت ميلز أيضا بأنها ذات علاقة بمواقع القوة والسلطة، نتيجة لما تمتلك من مهارات وخبرات. لذا يزداد الإقبال على أبنائها في سوق العمل، كما إنهم قادرون على ممارسة نوع من السلطة والقوة داخل النسق الرأسمالي، باعتبارهم الفئة المتخصصة في إطار اقتصاد المعرفة. كما يقال عنها أنها الشريحة التي التزمت بالتحديث، وتمتلك الأداة الأفضل للتغيير (جدنجز ٢٠٠٥: ٤٣٩). وهذا الأمر ينسحب إلى حد كبير على المجتمع العربي.

وفي هذا السياق، يمكن رصد واقع الطبقة الوسطي في مجتمعي البحث، حيث تتميز -إلى حد ما- خاصة في المجتمع المصري بعدم تجانسها، وتعدد شرائحها، وتعقدها. بينما تبدو في المجتمع العماني على وجه الخصوص في الفئات التي نالت حظا من التعليم سمح لها بالترقي في الوظائف الحكومية. وهنا تشير أدبيات التراث العلمي الاجتماعي، أن هذه الطبقة على اختلاف شرائحها، لعبت دوراً مهمًا في الحياة العامة في المجتمعات العربية، وعلى كافة الأصعدة.

ولمزيد من التفاصيل في هذا الصدد، ما أشار إليه رمزي زكي في كتابه (وداعاً للطبقة الوسطي) بأن الطبقة الوسطى في المجتمع العربي تتألف من ثلاث شرائح مختلفة، الشريحة العليا، وتضم العلماء والباحثين وأساتذة الجامعات، وأصحاب المهن المتميزة، والعاملين في قطاع المعلومات. والشريحة الوسطى وتضم ذوي الدخل المتوسط مثل المدرسين، والموظفين، وأمثالهم. أما الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطي فتشمل صغار الموظفين، والمشتغلين لحساب أنفسهم في قطاعات الخدمات، والمشروعات الصغيرة (للمزيد أنظر: بركات ١٩٩٨).

وقد أكد العديد من الباحثين أن الطبقة الوسطى في المجتمع العربي، تتعرض للتآكل والانحسار، بشكل مستمر في هذه الآونة، وهذا من غير شك سيؤثر على منظومة المعرفة. ويرجع ذلك للعديد من الأسباب من أهمها : التطورات التي حدثت على معدلات الفقر، وتوزيع الدخل والثروة. مما جعلها بالتدريج تفقد مقومات وجودها، وإبداعها، خاصة في مجال تذوق المعرفة، واكتسابها وإنتاجها. وهذا يرجع للعديد من الأسباب منها: تدهور اللغة العربية السليمة (الفصحى)، وسيادة ثقافة الإمتاع السطحية في وسائل الأعلام، من خلال الإنتاج الفني الأكثر انتشارا من جراء تداعيات العولمة الثقافية. وهذا من شأنه يؤدي إلى الانصراف عن العلم والمعرفة، حتى على مستوى التثقيف الذاتي (تقرير التنمية الإنسانية العربية: المرجع السابق).

٣- تراجع مقومات الإبداع:

شهدت البلدان العربية في هذه الآونة تراجع إلى حد ما في مقومات الإبداع بمجالاته المتعددة مقارنة بذي قبل، يمكن البرهنة عليه من واقع الإنتاج العلمي والأدبي والفني كما سبق الإشارة. وقدم المحللون تفسيرا منطقيا لهذه الظاهرة مضمونه أن محددات بناء القوة مرتبط إلى حد كبير بتوزيع السلطة، الذي يوازى في أحياناً كثيرة توزيع الثروة في كثير من المجتمعات العربية. وقد

ارتبطت بذلك آثار على مستوى منظومة القيم الأخلاقية، سواء على مستوى الفرد أو المجتمع. حيث بدأ استشراء المنفعة، وتقديم الحيز الخاص على الحيز العام، وسيادة الفساد الاجتماعي والأخلاقي، وغياب النزاهة، والمسئولية، وأمراضاً أخرى كثيرة، ومن ثم سيادة الفساد الاجتماعي. وكان نتيجة ذلك تزايد حدة التفاوت غير العادل أو غير المتكافئ (المرجع السابق). وهذا من غير شك أسهم في تراجع مقومات الإبداع من خلال توفير بيئة ومناخ داعم للمعرفة وإنتاجها.

في هذا السياق، شهدت البنية المجتمعية لمجتمعي البحث خاصة في المجتمع المصري تراجعاً عما كانت علية في الستينيات، وانعكس بوضوح في مجال الإبداع، وتطور المعرفة. فالفن والفكر والعلم أصبح في بعض الأحيان خاضع لأحكام الحلال والحرام، أو الكفر والأيمان، عوضاً عن الجمال والقبح، أو الخطأ والصواب. كما انتشرت قيم الزهد والقناعة بين الفئات المستضعفة في مواجهة الإقبال على المتعة والحياة من قبل الفئة التي تمتلك مقومات القوة والسلطة ومن ثم الثروة في البلاد (للمزيد أنظر: أمين٢٠٠٢).

وفي هذا الصدد، فقد أشار تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣، إلى أن الثروة النفطية في بعض المجتمعات العربية كانت ذات تأثير سلبي على منظومة القيم، والحوافز الاجتماعية، التي كان يمكن أن توازر وتسند الإبداع واكتساب ونشر المعرفة. فخلال الفترة الماضية من انتشار القيم السلبية، أضعفت مقومات الإبداع، وأفرغت المعرفة من مضمونها التنموي والإنساني. فقد ضاعت القيمة الاجتماعية للعالم والمتعلم والمثقف. وهذا الأمر ليس قاصرًا على دول بعينها بل أصبح من السمات العامة المصاحبة لمتغيرات العصر. وعلى النقيض من ذلك إلى حد ما، نجد أن الثروة النفطية أسهمت في تغيير بروفيل المجتمع العماني- كغيره من البلدان النفطية- وأصبح قادرًا على توفير

بيئة تشجع الابتكار والإبداع، بما يمتلكه من مقدرات مادية، والتي قد تقل كثيرا عن مثيلاتها في بعض دول الخليج الأخرى.

وعلى جانب آخر، تعدد نظم التعليم من أهم مقومات الإبداع. وهنا أكد عدد من الباحثين على أن نظم التعليم في بعض البلدان العربية أصبحت تفتقر إلى القدرة على توفير الامكانات التي تتيح للفقراء الارتقاء الاجتماعي. ومن ثم باتت القيمة الاجتماعية العليا للثراء والمال بغض النظر عن الوسائل المؤدية إليها. وحلت الرغبة في الامتلاك والملكية محل المعرفة والعلم. كما فقدت المرحلة الراهنة قيمة نمط الوجود الذي يتميز بالاستقلالية، والحرية، وحضور العقل النقدي، والنشاط الايجابي الفاعل، الذي يسهم في اكتساب المعرفة وإنتاجها أيضا (تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣ : ٥١-٥٦).

وفي هذا السياق أيضا، لا نستطيع أن نستبعد دور القمع والتهميش من جانب بعض الأنظمة السياسية في المجتمعات العربية في القضاء إلى حد ما على الرغبة في الإنجاز والرفاهية، والانتماء. ولذا نلاحظ سيادة الشعور باللامبالاة، والاكتئاب السياسي والاجتماعي. ومن ثم ابتعاد المواطنين عن المشاركة والمساهمة في إحداث التغيير المنشود في المجتمع.

٤- الآثار المترتبة على الهجرة الدولية:

ووفق ما ورد في تقرير التنمية الإنسانية العربية٢٠٠٣ والدراسات الإمبيريقية، أن البلدان العربية تتعرض منذ أكثر من نصف قرن، لتيار ضخم من الهجرة الدولية ذات تأثيرات مهمة على البنية المجتمعية تمتد إلى تهديد عمليات اكتساب وإنتاج المعرفة، بما تسببه من استنزاف للعقول من جانب، وظهور أشكال جديدة من الأسر وحيدة العائل. فقد أشار التقرير إلى أن المجتمع العربي عرف تيارين من الهجرة الدولية، التيار الأول: توجه إلى البلدان العربية النفطية. وهي هجرة مؤقتة للعمل، أثرت فيها العديد من العوامل

منها التقلبات السياسية، والنزاعات المسلحة. وقد شملت العديد من الفئات على اختلاف المستوى التعليمي، والخبرة والمهارة، وأعداد كبيرة منها توجهت نحو قطاع التعليم، بمراحله المختلفة، وأخرى إلى قطاعات الخدمة العامة الأخرى.

أما التيار الثاني : فقد توجه إلى البلدان الغربية المتقدمة. تميز هذا التيار بزيادة نسبة الاستيطان في بلدان الاستقبال، مقارنة بالتيار الأول. وقد تضمن هذا التيار نمطين الأول منها: يمثله بلدان شمال أفريقيا إلى أوروبا، خاصة بلدان القوى الاستعمارية القديمة. وقد ضم جميع مستويات التعليم والمهارة، وإن غلب عليه العمال غير المهرة.

أما النمط الثاني : وهو الأهم من منظور المعرفة، فقد اقتصر على هجرة الكفاءات عالية التأهيل إلى البلدان الغربية المتقدمة، وغلب عليه نمط الاستقرار في بلدان المقصد (تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣: ١٤٢). وجدير بالذكر، إن هجرة الكفاءات عالية التأهيل للغرب يترتب عليها خسارة مزدوجة؛ تبدو من خلال تحمل الدول العربية تكلفة إعداد الكفاءات المهاجرة إلى البلدان المتقدمة، مما يمكن اعتباره في لغة الاقتصاد معونة عكسية، أي غير مباشرة مقدمة من بلداننا، إلى دول الاستقبال الغنية. أما الخسارة الثانية فهي تكلفة الفرص الضائعة، متمثلة في العائد المنتظر لمساهمة أصحاب الكفاءات المهاجرة في تنمية وطنهم الأم، وذلك لما لهم من دور جوهري في حيوية منظومة المعرفة (المرجع السابق).

وقد أكدت أدبيات علم الاجتماع، بأن هناك حزمة من الآثار الاجتماعية بعيدة المدى تنجم عن تلك الهجرات البشرية الضخمة، خاصة التي تمتد لمجموعة غير قليلة من السنوات. كما أن هناك علاقة وطيدة بين هجرة الأيدي العاملة إلى البلدان النفطية وبين القيم الاجتماعية في البلدان المصدرة والمستقبلة لتلك العمالة. لذا، فإن الهجرة ذات تأثير على بعض القيم الاجتماعية

تمتد إلى بعض عناصر التراث الثقافي، يختلف بحسب فئات المهاجرين وسماتهم وأنماط التنشئة الاجتماعية (شكري ٢٠٠٣: ٢٣٦).

في هذا السياق، رصد تراث علم الاجتماع في مصر العديد من الآثار الايجابية والسلبية للهجرة ودورها في تغير الأسرة المصرية، خاصة تغير دور كل من الأب والأم داخل الأسرة. ففي حين أكد أبو مندور مدى تأثر أدوار الزوجة نتيجة هجرة الزوج، تناول سعد الدين إبراهيم الآثار الناجمة عن هجرة الزوج وأطلق مفهوم "تأنيث الأسرة المصرية"، حيث يتجه أعداد كبيرة من أرباب الأسر إلى الهجرة للخارج وترك زوجاتهم وأولادهم في الوطن. وفي تلك الأحوال تتولى الأم إدارة الأسرة بصورة كاملة، خاصة مسئولية تربية الأطفال الذين ينشئون في ظل عائلات وحيدة العائل، وتحدث هذه الآثار أيضا نتيجة سفر الزوجة (شكري٢٠٠٣: ٢٣٧).

كما أشار أحمد زايد إلى الآثار المترتبة عن هجرة الأزواج عن الأسرة و تحول دور المرأة، التي تصبح – بعد غياب الزوج- مسئولة بشكل كامل عن الأسرة. ولقد التفت هنا الباحثون حسبما أشار إلى دراسة هذه الظاهرة، خاصة في المجتمعات الريفية في المجتمع المصري، حيث تتحمل فيها المرأة أعباء إضافية في العمل الزراعي. وقد استخدمت لوصف هذه الظاهرة مفهومات كثيرة، لعل أكثرها شهرة مفهوم تأنيث العمل، ومفهوم تأنيث الأسرة، ومفهوم المرأة المعيلة، ومفهوم الأسرة التي ترأسها النساء. وكلها مفهومات تشير إلى حقيقة واحدة، وهى أننا بصدد نمط جديد من الأسرة لا يقوم على أدوار الوالدين والأبناء، ولكنه يقوم على مفهومات اقتصادية. فهذه الأسر يتركها رب الأسرة سعيا وراء الرزق من خارج حدود الوطن، وتقوم الزوجة بتحمل مسئوليات الأسرة بدءاً من المسئولية الاقتصادية، وحتى مسئولية التنشئة والرعاية (زايد ٢٠٠٨: ١٥- ١٨).

وفي إطار الدراسة الراهنة ووفق ما دلت عليه الشواهد الواقعية، يعد المجتمع المصري مصدرا للعمالة أكثر من كونه جاذبا للعمالة سواء على المستوى الإقليمي أو الدولي. فعلى الرغم من زيادة القدرات المادية للعديد من الأسر بسبب هجرة الأزواج للعمل خارج البلاد، إلى أن معاناة المرأة تزداد بسبب تحملها مسئولية تربية الأبناء وتنشئتهم بمفردها في ظل غياب الأب، فضلا عن ما تتعرض له من ضغوط عاطفية ونفسية واجتماعية من جراء غياب الزوج. كما تشعر أحيانا كثيرة بعزلة اجتماعية قد تصل إلى الإحساس بالوحدة. كما يتحمل الأبناء الآثار النفسية والاجتماعية المترتبة على غياب العائل(رب الأسرة)، فضلا عن تأثرهم بشكل غير مباشر بما تعانيه الأم من غياب والدهم.

أما بالنسبة للمجتمع العماني، حيث يتمتع بخصوصية في هذا الشأن، فإنه من المجتمعات الجاذبة للعمالة الوافدة في كافة المجالات على الرغم من المحاولات الجارية للتعمين في بعض الوظائف الآن. وهذا بسبب أنه مجتمع يتميز بنهضة تنموية حديثة بدأت في بداية عام ١٩٧٠ قائمة على أساس استثمارات النفط في المقام الأول (تقرير التنمية البشرية عمان٢٠٠٣: ٧).

فالمجتمع العماني مستورد للعمالة من جنسيات مختلفة أغلبها أسيوية خاصة في قطاع الخدمات. وهنا يلاحظ تعايش ثقافات متعددة سواء على نطاق العمل، وفي أماكن التسوق، تمتد أحيانا كثيرة إلى داخل البيوت نظرا لتزايد حجم الاعتماد على المربيات والخادمات من جنسيات مختلفة ولكنها أسيوية في الغالب. وقد دلت الشواهد الميدانية من واقع دراسة بعض نماذج من الأسر العمانية التي تعايش أنماط العمالة الوافدة، أن هناك العديد من المشكلات بسبب تواجد العمالة الأجنبية داخل البيت بحيث أصبحت كالقنابل الموقوتة من ضخامة تأثيراتها على الأسرة العمانية، سواء على مستوى رعاية الأطفال

حديثي الولادة وفي الشهور الأولى، أو متابعة وتربية الأبناء قبل سن المدرسة، وطرق التعامل مع المراهقين والشباب، وربة الأسرة ورب الأسرة.

مما سبق يتضح، أن التغيرات التي حدثت على ملامح البنية المجتمعية العربية المعاصرة كشفت عن العديد من المظاهر تبعدها نوعا عن بعض الأطر التقليدية، والتي قد ينظر إليها على إنها قد تقربنا من بعض ملامح مجتمع المعرفة، إلا أن الواقع يكشف عن أن هذه التغيرات لا تسير ببنية المجتمع العربي نحو إقامة مجتمع جديد يستطيع الدخول إلى عصر مجتمع المعرفة. نظرا لاستمرار هيمنة بعض البنى التقليدية، منها غياب العقلانية إلى حد ما. هذا فضلا عن تدهور الطبقة الوسطى، وتراجع مقومات الإبداع، وهجرة العقول. كل ذلك لا يبعدنا فقط عن خصائص مجتمع المعرفة، بل ويزيد من حجم المشكلات التي يعاني منها المجتمع العربي عامة، والأسرة العربية على وجه الخصوص. وفي الفقرات التالية سنعرض لبعض مشكلات التي تخبرها الأسرة العربية في عصر مجتمع المعرفة.

ثالثا: بعض مشكلات الأسرة العربية المعاصرة

عندما نحاول الاقتراب من بعض المشكلات التي تعاني منها الأسرة العربية المعاصرة - من خلال مجتمعي البحث - لا نستطيع أن نغفل الأطر النظرية، ونتائج العديد من الدراسات في تراث العلم الاجتماعي التي ساعدت في فهم عمليات التحول الاقتصادي الاجتماعي داخل الأسرة. حيث أشارت إلى نوعين من التغيرات: الأول، تغيرات عامة تتعرض لها المجتمعات العربية، والثاني ينبع من الظروف النوعية التي تختلف من مكان إلى آخر. وهذا بفعل عوامل عديدة مثل التعليم، والتصنيع، ونمو المدن، وظهور مشكلات التحضر والهجرة(زايد ٢٠٠٨: ١٢).

ومؤخرا أدت ظروف العولمة وتداعياتها إلى تغيرات واضحة على الأسرة. وهذه التغيرات لم تصب شكل الأسرة فحسب، بل امتدت إلى وظائفها. وكلما كانت هذه التغييرات سريعة كان الميل نحو التفكيك الأسرى، ومن ثم تزايد المشكلات الأسرية. فالتغيرات الحديثة قد فككت الروابط الجمعية، ودعمت الروابط الفردية، ومن ثم تغيرت طبيعة علاقات السلطة الأبوية في الأسرة التقليدية، وبدأ الآباء يفقدون سيطرتهم على الأجيال الصغيرة في الأسرة النووية (للمزيد أنظر: شكري ٢٠٠٠ وزايد ٢٠٠٨).

وعلى جانب أخر، هناك رؤية غربية ترى أن الأسرة العربية في ظل المتغيرات المعاصرة، بدأت تتعرض لهزات عنيفة من الداخل، كوحدة اجتماعية ذات وظائف هامة في المجتمع، خاصة على مستوى دورها في عملية التنشئة الاجتماعية، وكوحدة إنتاجية، هذا فضلا عن دورها في نقل التراث الثقافي والحفاظ عليه (مارتن وشومان١٩٩٨: ٣٦٧).

وجدير بالذكر هنا، إن التغيرات التي طرأت على الأسرة من جراء التحديث ظلت متشابهة إلى حد كبير في المجتمع العربي، خاصة فيما يتصل بتحول حجم الأسرة . فقد أكدت دراسات عديدة أن الأسرة المصرية التقليدية قد تحولت تحولاً جذرياً خاصة فيما يتصل بشكل الأسرة، حيث بدأت الأسرة الممتدة القديمة تختفي تدريجياً وتحل محلها الأسرة النووية الحديثة، التي تتكون من عدد قليل من الأفراد (الزوجين وأولادهما المباشرين) (للمزيد أنظر: شكري١٩٨٨ و٢٠٠٠ و٢٠٠٣- زايد ١٩٩٤و٢٠٠٨- عبد الحميد ١٩٩١).

كما أشارت إحدى الدراسات أن المجتمع العماني شهد تحولا ملموسا في شكل الأسرة وحجمها من الشكل الكبير الممتد إلى الشكل الصغير المستقل، ولكنها تحتفظ بسياقها التقليدي. حيث أن الأسرة النواة الجديدة في الأساس أسرة ممتدة وظيفيا أو يمكن أن يطلق عليها "الأسرة الممتدة المعدلة " أو الأسرة النواة غير المنعزلة، وهي عبارة عن "أسرة نواة" تعيش بصورة مستقلة،

ولكنها تدخل في علاقات مكثفة مع أسر التوجيه والأقارب بما يحقق حياة مشتركة، وتقترب العلاقات بين أعضائها كثيرا من تلك التي تتميز بها علاقات العائلة الممتدة (المسلمي٢٠٠٢: ٩١).

ونتيجة لما تعرضت له الأسرة العربية من تغيرات أصبح الاستقرار الزواجي مهدد بالانهيار أفصح عنه ارتفاع معدلات الطلاق، فقد وصلت نسبة الطلاق في السعودية إلى ٢٤%، والكويت إلى ٣٥%، والمغرب إلى ٢٣% وموريتانيا ٤٢%، وقطر ٣٨%، والإمارات ٣٦%، والبحرين إلى ٣٤%، وفى مصر ٣٤،٧%، وفلسطين ١٣،٤% (زايد ٢٠٠٨: ١٢)، وفي عمان بلغت إلى ٢،٨%، أي بمعدل ٢٨ في الألف (للمزيد: وزارة الاقتصاد الوطني ٢٠٠٧). وتعد هذه النسب مرتفعة نوعا في ضوء طبيعة المجتمع العربي الذي يسعى للحفاظ على المرجعية التقليدية. هذا مع التحفظ على الاحصاءات المسجلة، نظرا لما يشوبها أحيانا من عدم دقة، فضلا عن أن هناك العديد من حالات الطلاق تتم دون تسجيل، أي في إطار القواعد العرفية في كثير من مجتمعاتنا العربية.

وعلى جانب آخر، أشارت بعض الدراسات إلى أن هناك اختلاف بيِّن تعايشه الأسرة اليوم، حيث تبعد عن التطلعات الجمعية، وتقترب من سيطرة الطموح الشخصي حتى ولو على حساب الوحدة المعيشية، مما يزيد من حالات الطلاق كما أشارت الدراسات في مجتمعي البحث (النبلاوي ١٩٩١- ووزارة الشؤون الاجتماعية ١٩٩١و١٩٩٤).

وهذا التغير دلَّ عليه أقوال الإخباريين في المجتمع المصري. حيث كانت النساء في الماضي القريب، أكثر اهتماما باستقرار أسرهن، حتى لو أضطرهن ذلك لمزوالة أنشطة اقتصادية سواء في إطار العمل غير المأجور أو المأجور، لمساعدة أسرهن، هذا مع قيامهن بأدوارهن الاجتماعية الأخرى وخاصة تربية ورعاية الأبناء. وأحيانا تلجأ المرأة العاملة إلى ترك العمل

لفترات طويلة للإنجاب ورعاية الأطفال. كما أن هناك نماذج من النساء يحرصن على استقرار أسرهن واستمرارها، قد يصل أحيانا إلى شكل مرضي من الخوف من انهيار الأسرة، هذا على الرغم من عدم التزام عائلها أحيانا سواء من الناحية المادية أو غير المادية. وعلى النقيض من ذلك، هناك بعض النساء في كثير من الفئات الاجتماعية يركزن الاهتمام على مسارهن المهني، وعلى طموحاتهن وأهدافهن الشخصية الأخرى، حتى لو على حساب الزوج والأولاد. من خلال الاعتماد على المربيات والخدم في بعض الفئات المتوسطة وأغلب الفئات العليا.

في هذا السياق، سنحاول رصد أهم المشكلات التي تعاني منها الأسرة العربية اليوم. وذلك من خلال التراث العلمي المتوفر، وما أسفرت عنه الدراسات الإمبيريقية، فضلا عن نتائج الدراسة الميدانية من واقع مجتمعي البحث. على اعتبار أن الأسرة من أهم المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في المجتمع، وما تعانيه من مشكلات قد تحول دون دخول المجتمع العربي عصر مجتمع المعرفة.

١- تضارب المصالح:

نجحت الحركة النسوية في لفت الانتباه إلى ما يدور داخل الأسرة مع التركيز على النساء، وطرحت في النهاية تحديات أمام مقولة: الأسرة وحدة، أو مؤسسة تعاونية قائمة على المصالح المشتركة والنفع المتبادل، وفي هذا الصدد أشارت البحوث النسوية أن علاقات السلطة غير المتوازنة، والقوة غير المتكافئة داخل الأسرة، إنما تعطى بعض أفراد الأسرة منافع وامتيازات أكثر من غيرهم (جدنجز٢٠٠٥: ٢٦٠).

وفي إطار مجتمعي البحث دلت الشواهد الميدانية على شيوع بعض مظاهر الفردية والأنانية وإعلاء مفهوم الذات بين الزوجين، برز بوضوح من خلال

تزايد حدة النزوع تجاه الحب، والبحث عنه في الآونة الأخيرة، خاصة بين الشرائح الاجتماعية المتوسطة والعليا. بحيث أصبح الآن من أهم أسباب الزواج في بعض الحالات، وأساس لقيامه، وشرط أساس للإقدام على تكوين أسرة؛ أي من الضروري أن ينعم الطرفين بمشاعر حب تجاه الطرف الآخر. وهنا نبتعد عن الأسس التقليدية للزواج والأسرة، التي تأخذ في الاعتبار معايير أخرى مهمة جنبا إلى جنب مع توفر مشاعر الألفة والحب بين طرفي العلاقة الزوجية. فقد صار الأمر لدى بعض الفئات الاجتماعية، أنها تتزوج أو يتزوج تلبية لنداء الحب، أو بحثا عنه. كما قد يسعيان للفرقة، والانفصال، إذا افتقد أحد الطرفين حالة الحب، حتى ولو على حساب الطرف الآخر، والأبناء أحيانا.

يمكننا أن نرصد بعض مظاهر تضارب المصالح داخل الأسرة، تتباين حدتها وطبيعتها، والآثار المترتبة عليها بين مجتمعي البحث، وينسحب هذا التباين داخل المجتمع الواحد. فقد يحدث حالة من تضارب المصالح داخل الأسرة الواحدة للعديد من الأسباب منها: سيادة النزعة الفردية، ومن ثم الأنانية، والجنوح نحو الاستقلالية.

وقد بدأت معالم حالة تضارب المصالح تظهر داخل الأسرة في زيادة التعبير عن مشاعر الحب، بحيث يحظى بأهمية الآن - عن ذي قبل- بين طرفي العلاقة الزوجية. كما يبدو تضارب المصالح بوضوح في إطار سعي المرأة للحفاظ على مسارها المهني. ويبدو أيضا من خلال سعي أفراد الأسرة الواحدة إلى تحقيق أهداف شخصية. كما يظهر الاختلاف بين الآباء والأبناء حول التمسك بهامش الحرية المتاح للجنسين خاصة بين المراهقين والشباب.

وقد أوضحت المقابلات المتعمقة لبعض النساء في الفئات المتوسطة والعليا، إلى أن مجال التفاوض بين الرجل والمرأة (الزوجين) تحكمه توجهات متباينة أحيانا. حيث لا يدور فقط حول الحب، والعلاقات الحميمة، والأطفال،

والمهام الزوجية أو المنزلية فقط، بل بدأ ينشغل بمهام أخرى، تبدو كقضايا حماسية لكلا الطرفين، مثل العمل، والسياسة، والاقتصاد، والأمور المهنية. حيث تتحدث النساء في المجال العام دائما، وعن حالة اللامساواة والتفاوت بينها وبين الرجل، بينما في المجال الخاص تستطيع أن تكسر هذا الحاجز حسب قدراتها الشخصية. وفي مواجهة ذلك يبدي الرجال حالة من عدم الاهتمام، أو حتى الاعتراف بما يعتبره النساء قضايا مهمة وملحة.

ودلت دراسة بعض الأسر في الفئات المتوسطة في مجتمعي البحث، عن ظهور تضارب بين الأهداف والمصالح، يبدو بشكل أكثر حدة في إطار العلاقات الشخصية، خاصة عندما يسعى طرفا الزواج (خاصة المرأة) في متابعة مسارهما المهني، أو التعليمي بعد الزواج، وبعد الإنجاب، وقد تضطر المرأة في حالات محدودة لإنهاء العلاقة الزوجية، لتحقيق أهدافها الشخصية. وهذا من غير شك سيؤثر على حالة الاستقرار الأسري، وتوفير بيئة آمنة لأبنائها، لكي تنمو مهارتهم ومعارفهم.

لذا، أصبح الزوجان في هذه الأيام يواجهان طيفا واسعا، ومتنوعا من المشكلات والتحديات التي تتراوح بين توافه الأمور إلى المشكلات المهمة، وهذا من غير شك أسهم في وجود أنماط متعدد من الأسر والزواج تعايشها الأسرة العربية في إطار مجتمعي البحث، تعكس في الواقع حالة عدم الاستقرار الاجتماعي. وهذا ما سيتضح في الفقرة التالية.

٢- أنماط جديدة من الأسر:

وفي ظل حالة عدم الاستقرار الأسري تزداد حجم المشكلات التي تعاني منها الأسرة. وقد تصاب بالعديد من الأمراض الاجتماعية، وتصبح إن صح التعبير أسر مريضة، تتمثل في البيت المتصدع. وهذا المفهوم فضفاض يسمح بتفسير أنماط مستحدثة من الأسر اليوم، كما أنه يستخدم كمؤشر لنوعية

الزواج، والتوافق الأسري، وأيضا لتفسير تزايد معدلات الطلاق، وظاهرة جنوح وانحراف الأبناء. فمن المعروف، أن البيت يمكن أن يتصدع لأسباب مختلفة، وبطرق متنوعة أيضا. وقد أشارت إحدى الدراسات، إلى إن من أسباب وجود البيت المتصدع ما حدث لقيمة الزواج ومن ثم مفهومه من انحصار- إلى حد ما- مما أسهم في تزايد ظاهرة تأخر سن الزواج للجنسين. وفي هذا السياق، إذا تكونت أسر فإنها تعلي من شأن قيمة المتعة - خاصة بين جماعات معينة- وذلك على حساب أمور أخرى مهمة يدعمها السياق التقليدي (غريب١٩٩٥ : ٢٧٤ -٢٧٥).

ومجتمعا البحث اليوم يعايشا بعض أشكال من الأسر المتصدعة. حيث يفصح الواقع عن أنماط غير مستقرة من الأسر، تختلف فيما بينها في درجة التفكك وعدم الاستقرار الأسري، تزداد حدتها في المجتمع المصري. ومن أهم أنماط الأسر المتصدعة الموجودة في المجتمع العربي المعاصر، وتعتبر في تراث علم الاجتماع من مظاهر التفكك الأسري:

- أسر غير مكتملة "أحادية رب الأسرة" مثال الأرملة أو المطلقة التي تعيش مع أبنائها ولم تتزوج.
- أسر حدث لها انحلال وفسخ عن طريق الطلاق وتخلت عن دورها الوظيفي كأسرة.
- أسر فارغة المضمون "القوقعة الفارغة" حسب تعبير وليام جود، على الرغم أنها قد تبدو مكتملة شكلا.
- أسر تعيش أزمة بسبب أحداث خارجية.
- أسر تعيش في نكبات وكوارث داخلية، سواء بسبب الفشل العاطفي أو الأمراض العقلية أو الجسمية لأحد أفرادها. وأحيانا مشكلات سلوكية من جانب بعض أعضائها.

- أسر بدون مكان محدد"بيت الزوجية".

كما أن عمليات تأنيث الأسرة بفضل الهجرة والطلاق وغيرها، تعد أحد المصادر الأساسية لتفكيك الأسرة العربية، خاصة في المجتمعات العربية المصدرة للعمالة. حيث إن غياب الأب يفرض مسئوليات على الزوجة والأبناء. ومن ثم عدم القدرة على ضبط الأدوار داخل الأسرة، أو عدم توافق الأطفال مع أدوارهم التعليمية وخروجهم من التعليم إلى دائرة العمل، فضلا عن الضغوط النفسية والاجتماعية المحيطة بالأسرة. وتتزايد هذه الأعباء جميعاً فى حالة الطلاق أو الانفصال، الأمر الذي يجعل الأسرة معرضة للخطر بشكل مستمر (للمزيد: شكري ٢٠٠٣- حليم ١٩٩٥).

كما أوضحت الشواهد الإمبيريقية، أن مجتمعي البحث تخبر اليوم أنماط أخرى من الأسر، أكثر خطرا على مستقبل الأسرة واستقرارها. فمع تزايد حالات الطلاق ترتفع معدلات الزواج الثاني يختلف بحسب السياق الاجتماعي. وفي إطار حالات الزواج الثاني قد تنشأ في المجتمع أسر يمكن أن يطلق عليها أسر توليفية، والتي يكون فيها لأحد الزوجين أبناء من زوجة سابقة. وقد يتسع هذا النمط من الأسر في المستقبل لتصبح عائلات ممتدة خارج حدود العائلة النموذجية المتعارف عليها. ويكشف نمط الإقامة في هذا النوع من الأسر عن أنماط معيشية متعددة يعايشها الأبناء. قد تكون ذات منافع ايجابية لطرفي الزواج، ولكنها بعيدة عن توفير بيئة ملائمة للأبناء.

وتكشف الأوضاع الاجتماعية لهذا النوع من الأسر التوليفية عن جوانب ذات إشكالية مهمة، منها ما يتعلق بأنماط العلاقات التي تسود هذه البيئة الاجتماعية. وهذه الأنماط تسودها علاقات تتأرجح بين الانسجام، والتوتر، والنفور، والتنافر، والتفكك بين أفراد الأسرة. هذا فضلا عما يعانيه الأبناء من مشكلات تتعلق بعدم الاهتمام، وتركهم أحيانا في أيدي غير أمينة أحيانا كزوج

الأم، أو زوجة الأب، أو المربيات الأجانب. وغير ذلك من مشكلات كشفت عنها دراسة بعض الأسر تعيش هذا النمط في مصر وعمان.

وهناك نمط أخر من الأسر، وهي الأسر التي تعولها نساء، حيث تشير الاحصاءات بأن نسبة النساء المعيلات لأسر على مستوى الوطن العربي ككل تشكل حوالي ١٣,٥% من مجموع النساء، وأن معدل حجم الأسرة التي تعيلها النساء يصل إلى ٥ أفراد، مما يعنى أن مزيدا من أعباء الفقر يقع على هؤلاء النسوة وأسرهن (زايد ٢٠٠٨: ١٥-١٨). وتختلف نسبة هذه الأسر من مجتمع لآخر، وتشير البيانات المتاحة عن مصر، أن نسبة الأسر التي تتولى المرأة إعالتها بالكامل تصل إلى ٢٦% تقريبا من واقع بيانات مسح العمالة بالعينة عام ١٩٨٨، وفي المجتمع العماني ما يقرب من ١٥%، حسب ما دلت عليه بيانات التعداد العام للسكان ٢٠٠٣. وهذا النمط من الأسر يتزايد بشكل مستمر في مجتمعي البحث خاصة في المجتمع المصري، نظرا لتزايد معدل الطلاق، و هجرة الأزواج للعمل، أو في حالات مرض الزوج أو وفاته. كما دلت الدراسة على أن الأسر التي تعيش هذا النمط تعاني فيها المرأة من ظروف مادية واجتماعية ونفسية، ولكنها مع ذلك أقل خطورة على الأبناء مقارنة بغيرها.

ويعايش مجتمعا البحث أنماط أخرى منها: الأسر الصغيرة التي ترتبط بأب واحد في إطار تعدد الزوجات وتعيش بشكل مستقل، ومتباعدة مكانيا، يرتبط بها أيضا العديد من المشكلات، رغم عدم خطورتها مقارنة بالأنماط الأخرى من الأسر السابق ذكرها. وهناك أسر تعايش واقع يكون فيه الأب أو الأم غائبا بسبب الهجرة للعمل، وخاصة في المجتمعات العربية المصدرة للعمالة، وخاصة لدول الخليج العربي. وهذا نمط من الأسر أيضا يعاني من مشكلات ذات تأثير واضح على الأبناء، وعلى الاستقرار الزواجي أيضا.

وعلى جانب آخر، هناك أشكال جديدة من الزواج، منه ما يصنف في إطار الزواج الشرعي- حيث أباحه بعض علماء الدين- وأخر يصنف بأنه غير شرعي. وهذه الأنماط الجديدة، تنتشر بين أوساط الشباب على وجه خاص، وقد حظيت مؤخرا بمناقشات حادة في وسائل الإعلام. ففي المجتمع المصري ينتشر بين الشباب وغيرهم- مع اختلاف الأسباب- ما يسمى بالزواج العرفي، وتسميات أخرى مستحدثة.

وفي المجتمع العماني حالات محدودة من الفتيات تلجأ للزواج في المحاكم على غير إرادة أرباب الأسر، على اختلاف الأسباب من حالة إلى أخرى، تعكس أغلبها رغبة الفتاه في اختيار شريك الحياة خارج نطاق معايير الاختيار التقليدية للزواج، أو تعنت ولي الأمر ورغبته في تأخير زواج الفتاه للاستفادة من راتبها إذا كانت متعلمة وتعمل. هذا فضلا عن أشكال جديدة للزواج مثال زواج المسيار، والزواج المؤقت يقال عنه الزواج السياحي.

وقد ارتبطت بهذه الأشكال الجديدة للزواج ظروف اجتماعية واقتصادية يمر بها مجتمعا البحث. ومن أهم أسبابها: انتشار ظاهرة البطالة بين الشباب، وعدم قدرتهم على الوفاء بمتطلبات الزواج اليوم. هذا، إلى جانب تأخر سن الزواج لدى الجنسين، وانتشار العنوسة بين الفتيات مقارنة بالفترات الماضية، وغير ذلك من أسباب يكشف عنها خصوصية كل مجتمع.

٣- العنف الأسري:

وفي محاولة لتلمس واقع العنف في الأسرة العربية من خلال مجتمعي البحث، يلاحظ أنه على الرغم من صور النجاح التي حققتها المرأة العمانية والمصرية في شتى الأصعدة الاجتماعية، إلا أن التغيرات المعاصرة أسهمت في تزايد حجم الظروف المهيأة للبيئة العنيفة داخل الأسرة، وخاصة الموجه ضد الأنثى عموما، بالرغم من تعاليم الدين والأعراف الاجتماعية والثقافية.

وتبدو حالة العنف في بعض الأحيان عندما تؤدي المشاجرات التي تحدث داخل الأسرة إلى نشوب مشاعر العداء، التي قد لا تظهر علنا للعيان في السياق الاجتماعي. وقد تبدأ بسيطة مجرد عبارات نابية، وتتطور إلى حركة الجسم، ثم تصل إلى الضرب، ونادرا ما تفضي للموت.

وفي سياق دراسة العنف الأسري، كشف تراث علم الاجتماع منذ بداية السبعينيات في القرن الماضي، عن تناول ظاهرة العنف الأسري في إطار موضوع علاقات القوة غير المتكافئة داخل الأسرة من قبل الاتجاه النسوي. ومن ثم بدأت قضية العنف تستأثر باهتمام الأوساط الأكاديمية. ومن الموضوعات التي حظيت باهتمام في هذا المجال ضرب الزوجات، والفحش بالمحارم، والإيذاء الجنسي للأطفال والاغتصاب الزوجي (جدنجز٢٠٠٥: ٢٦٧).

أما في سياق المجتمع العربي، ظل الباحثون لفترات طويلة يناقشون قضايا العنف داخل الأسرة باختزالها إلى مجرد مشاكل خاصة، على أساس أن العلاقات الزوجية حرمه يفضل البعد عنها أو البوح بها في المجال العام، ومخالفة القواعد والمعايير الاجتماعية. حيث يستند البناء الهرمي للأسرة تاريخيا على القوة الذكورية بتدعيم من كافة التنظيمات الاجتماعية التي تساند العلاقات غير المتكافئة بين الرجال والنساء والأطفال في الأسرة. (للمزيد أنظر: شكري وأخرون١٩٩٨).

ومن أهم الأطر النظرية التي ناقشت قضايا العنف الأسري الاتجاه النسوي، حيث يرى أن هناك تمييزا ضد المرأة في المجال الاقتصادي والاجتماعي يجعل المرأة خاضعة، ومستمرة في العلاقة العنيفة بسبب الأضرار المادية التي تواجهها عندما تحاول إنهاء الحياة الزوجية. بينما المرأة التي تمتلك موارد اقتصادية مستقلة يمكنها وضع نهاية للعلاقة الزوجية التي تربطها بزوج عنيف (جدنجز٢٠٠٥: ٢٦٨). وهنا بينت إحدى الدراسات أن

هناك ارتباط واضح بين هيمنة قوة الرجال وانعدام المساواة في الحياة الزواجية، وارتفاع معدلات العنف من جانب الأزواج تجاه زوجاتهم. بينما ينخفض معدل العنف الزواجي في إطار نمط العلاقة الزوجية التي يسودها مساواة (Yop &Clifton2003: 197).

في هذا الصدد، أشارت الدراسة الميدانية في مجتمعي البحث، أن المرأة داخل أسرتها غير قادرة في الغالب عن الخروج من دائرة قوة الأسرة وهيمنة الرجل، حتى لو كانت تمتلك مورد اقتصادي، تزداد بصورة تبدو أحيانا قاسية في المجتمع العماني. وبصفة عامة، لا تستطيع المرأة في مجتمعي البحث تحويل ما تحوزه من مقدرات مادية إلى قوة ومكانة إلا فيما ندر، وخاصة في بعض الفئات العليا في المجتمع المصري، بينما تعاني المرأة في الفئات الوسطى والدنيا من سيطرة أسرتها وخاصة الذكور، ومن ثم لا تملك القدرة على ترجمة ما تحوزه من قوة اقتصادية إلى قوة تحميها من العنف داخل أسرتها.

أما المرأة العمانية في كافة الفئات الاجتماعية تقريبا لا تستطيع مواردها الاقتصادية أن تضفي عليها قوة ومكانة ظاهرة، وربما تكون مستترة في الفئات العليا تتوافق مع طبيعة المجتمع التقليدي، وخاصة بسبب تعليم المرأة وتكسبها من جراء عملها. ولكن هناك خطوط حمراء لا تستطيع المرأة تخطيها خاصة في تصرفها فيما تمتلك إلا تحت إمرة الرجل وموافقته سواء كان الأب أو الزوج، بل أحيانا تتعرض للاستغلال بسبب تكسبها من جانب الأب أو الأخوة الذكور.

وقد يصل الأمر بالفتاه إلى تأخر زواجها، أو تتزوج بشروط منها أن تظل أسرتها مهيمنة على راتبها. وفي بعض الأحيان يحصل رب الأسرة على قرض يسدد من راتب الابنة، وأحيانا أخرى يشترط ولي الأمر الاحتفاظ براتب الابنة بعد زواجها، أو يغالي في قيمة المهر. ويمتد استغلال المرأة إلى عدم

قدرتها المطالبة بميراثها في إطار تعاليم القبيلة والأعراف الاجتماعية، وتجنبا لما يترتب عنه من استبعاد اجتماعي من قبل ذويها.

هذا الأمر ينسحب إلى حد ما على المرأة المصرية، ففي دراسة لمديحة الصفتي تحت عنوان "المرأة المصرية بين الحقوق الدينية الإسلامية والممارسات الثقافية"، تناولت حقوق المرأة في التعليم والعمل والزواج والطلاق في إطار خصوصية المجتمع المصري. أوضحت الدراسة أنه على الرغم من تأكيد الشرع على حقوق الملكية والميراث للمرأة، سواء كانت عزبة أو متزوجة أو مطلقة، إلا أن الواقع لا يسمح لها بأن تتمكن من الذمة المالية المستقلة، أو تتمكن من ميراثها خاصة في المناطق الريفية والبدوية. ويرجع ذلك إلى تجذر حالة عدم المساواة، على الرغم ما أكدت عليه العديد من المنتديات حول المرأة في مصر، بأن حالات التمييز ضد المرأة قد انخفضت نوعا. هذا، ومع التوجه الليبرالي للدولة تبرز بوضوح دور المرأة في التنمية، ولكن الهوة الواضحة بين حقوق المرأة الشرعية والممارسات الفعلية- وفق السياق الاجتماعي- يؤخر دور المرأة الفاعل في عملية التنمية (El- Safty 2004: 270-285).

أما بالنسبة لأنماط العنف داخل الأسرة، فقد أوضح تراث علم الاجتماع أن أكثر الأنماط شيوعا الإيذاء الجسدي الذي يستهدف في أغلب الأحوال فئة الأطفال، ولاسيما من تقل أعمارهم عن ست سنوات. كما يمثل العنف الذي يمارسه الأزواج على الزوجات أكثر أنماط العنف شيوعا بعد العنف الموجه ضد الأطفال، الذي يوصف عادة بمصطلح خاص هو انتهاك الأطفال وإساءة معاملاتهم (مارشال ٢٠٠٠: ١٠٤٦).

في سياق مجتمعي البحث، هناك تزايد لحالات العنف من داخل الأسرة كشفت عنها العديد من الدراسات. ففي المجتمع المصري أوضحت علياء شكري أن العنف ضد المرأة يعد من أشكال التمييز ضدها، ومظهر من مظاهر

الاختلال في علاقات القوى بين الرجل والمرأة، كما يعد إحدى الآليات الاجتماعية لاخضاعها للسيطرة. كما أشارت إلى أن هناك العديد من مظاهر العنف مازال يمارس ضد الأنثى منذ خروجها للحياة، وعلى امتداد سنوات التنشئة الأولى، وتزداد أساليب القهر والمعاملة المتشددة كلما تقدمت في العمر وتفتحت ملامحها الأنثوية (شكري٢٠٠٣: ٢٤٧-٢٤٩).

وفي المجتمع العماني، هناك دراسة ميدانية على عينة عشوائية من النساء في الفئة العمرية ١٨-٥٥سنة موزعين على مناطق مختلفة داخل السلطنة. وقد بينت الدراسة أن نسبة العنف الموجه للمرأة في إطار عينة البحث ما يقرب من ٢٥%. كما أشارت النتائج إلى تعرض المرأة للعنف بكافة أشكاله خلال مراحل حياتها المختلفة، مع تزايد حدته خلال مرحلة المراهقة والشباب وخاصة داخل الحياة الزوجية. وفي الغالب يكون العنف من قبل الزوج أو الأخوة أو الأب، ونادرا ما يصل الأمر إلى إبلاغ الشرطة، نظرا لقوة العادات والتقاليد في المجتمع العماني (وزارة التنمية الاجتماعية ٢٠٠٥: ٦٥ -٨٠).

وعلى جانب آخر، أوضحت بعض الدراسات أن الأسر التي يسودها حالات العنف من الزوج إلى زوجته يعاني الأولاد من أمراض نفسية واجتماعية، وتنخفض درجة ارتباطهم العاطفي بأبويهم وخاصة تجاه الطرف العنيف. هذا فضلا عما يصيب العلاقة الزوجية من اضطراب وتفكك (Margolin2004: 771). وقد أشارت دراسة أخرى إلى أن امتداد حالة العنف من الآباء إلى الأبناء يؤدي إلى التهاون فيما يبديه الأطفال من عدوان داخل مؤسسات التنشئة الاجتماعية سواء في الأسرة أو المدرسة. وهذا من شأنه يجعل الطفل يتحول إلى السلوك العنيف بشكل علني. وهؤلاء الأطفال ذكورًا وإناثًا يعانون من صعوبات في التكيف مع ذويهم، ويصابون بحالة من الاكتئاب والشعور بالوحدة والعزلة، وهم في الغالب مرفوضون من قبل الآخرين (Mounts1997: 156). كما دلت العديد من الدراسات في المجتمع

المصري على أن ضحايا العنف في كثير من الأحيان يتحولون إلى ممارسين للعنف في مرحلة لاحقة، وأن الأسر التي يسودها العنف مآلها التفكك وقد يتحول أفرادها إلى التشرد وعالم الجريمة(للمزيد أنظر:عبد الوهاب ١٩٩٢ - شكري٢٠٠٣).

وهنا كشفت الشواهد الميدانية عن بعض ملامح ممارسة العنف ضد المرأة من واقع حالات بسيطة تم الإبلاغ عنها في مراكز الشرطة، يرتكبها الأزواج ضد زوجاتهم في أغلب الأحيان. ومن الطبيعي أن العنف يولد العنف داخل الأسرة، وقد يمتد إلى العنف بين الأبوين إلى الأبناء. ويزداد الأمر سوءا نتيجة التساهل والتسامح أحيانا من جانب الأسرة تجاه العنف، مستمدا من الثقافة الشعبية، ومنظومة القيم السائدة في مجتمعاتنا مبررا لطمس معالم هذه الظاهرة. هذا، مع ملاحظة تدرجها من حيث القوة والضعف من مجتمع لآخر، حيث يأخذ في الاعتبار، سمعة الأسرة، ومكانتها، خوفا من نظرة المجتمع، هذا إلى جانب الخوف على أبنائها من أن يقعوا تحت المساءلة القانونية والاجتماعية أيضا.

٤- مشكلات التنشئة الاجتماعية:

تعتبر التنشئة الاجتماعية عملية يكتسب الأفراد بمقتضاها المعرفة، والمهارات، والاتجاهات، والقيم، والدوافع، والأنماط التي ينتهجها الفرد، في سبيل تكيفه مع بيئته الطبيعية، والاجتماعية الثقافية. ومنذ مطلع الثمانينيات، بدأ في الأفق تغير تدريجي، يتحول عن النظرة التقليدية لعملية التعلم والتنشئة الاجتماعية، كنتاج للدراسات الاجتماعية والنفسية والأنثروبولوجية، والتي أكدت على أهمية خبرة الفرد الاجتماعية، وأسلوب تعلمه، ودور العوامل غير المؤسسية في اكتسابه للمعارف خلال عملية التنشئة.

كما أوضح التراث أن عملية التنشئة الاجتماعية تعرضت لتغييرات ناجمة عن التحولات الاجتماعية والتكنولوجية. وقد انعكس هذا على طرق وأساليب التعلم والتنشئة الاجتماعية، والتي تتمثل في منح مكانة متساوية نسبيا لجميع أفراد الأسرة من حيث حق في التعليم وإبداء الرأي والمناقشة الحرة واستقلال الشخصية. كما أوضح التراث، أن أنماط وطرق التنشئة في الأسرة تتباين بحسب خبرة الوالدين، والوضع الطبقي. حيث تبدو من خلال مدى التشديد، والعقاب البدني، وممارسة الترهيب، والحماية المفرطة (للمزيد أنظر:عدس٢٠٠٢ وبركات ١٩٩٨).

وترتبط عملية التنشئة الاجتماعية بالتوجه نحو التعليم. وهنا أشارت بيانات المجتمع المصري، أن هناك تمييزًا واضحًا بين الذكور والإناث في المستوى التعليمي. فقد ظهرت فروق بين الجنسين في معدلات الأمية والتعليم في الريف والحضر والبدو على حد سواء، ولكنها أكثر ظهورا في ريف الوجه القبلي والبدو. ويرجع تزايد نسبة الأمية إلى عمالة الأطفال والزواج المبكر ونفقات تعليم الإناث. كما ترتبط معدلات التسرب بالبعد الطبقي في الغالب(شكري٢٠٠٣: ٣٥٦).

كما دلت بيانات المجتمع العماني على تزايد مستمر في معدلات التعليم على الرغم من حداثة نهضة التعليم في السلطنة التي بدأت منذ مطلع السبعينيات. ومما يلفت الانتباه انخفاض واضح في معدل الأمية من ٤١،٢% في تعداد ١٩٩٣ إلى ٢٢% في تعداد ٢٠٠٣، أغلبهم من النساء في سنوات العمر المتقدمة، هذا مع ملاحظة اقتراب مؤشرات التعليم من سد فجوة النوع (وزارة الاقتصاد الوطني٢٠٠٣).

وتعكس هذه البيانات أن الأسرة بدأت تتغلب إلى حد ما على الموروثات الثقافية التي كانت تفضل تعليم الذكور على تعليم الإناث، أو تلك التي تنظر إلى تعليم الفتاه على أنه استثمار بدون عائد. ومع ذلك رصدت الدراسة مظاهر

جديدة للتفرقة بين الجنسين في التعليم، خاصة في تحديد نوعية التعليم بالنسبة للفتاه تحسبا للنفقات في المجتمع المصري في الغالب، وخاصة في الفئات الوسطى الدنيا والدنيا. بينما يرجع في المجتمع العماني بصفة عامة إلى سيادة التقاليد المحافظة التي تحدد نوعية التعليم والسياق المهني المفضل أن تعمل فيه الإناث، خاصة في مجال التعليم والصحة والدوائر الحكومية.

وعلى جانب أخر، أشارت إحدى الدراسات إلى أن هناك عوامل غير مدرسية - اجتماعية وثقافية- تسهم في إثراء عملية التحصيل الدراسي للأبناء منها: السمات الشخصية للتلميذ، والمستوى الاقتصادي الاجتماعي، ومستوى التحصيل العلمي للوالدين. هذا فضلا عن بناء الأسرة من حيث حجم غياب أحد الوالدين، والحصول على رعاية مؤسسية، فضلا عن الانتماء العرقي. هذا مع ضروري التركيز على درجة اهتمام الوالدين واندماجهم وممارستهم لرعاية أبنائهم، وخاصة الأم، التي تعد عاملا مهمًا في تطور مستوى التحصيل الدراسي للأبناء (هيلز وآخرون ٢٠٠٢: ٣٠٨-٣١٦). وهنا رصدت الدراسة على مستوى مجتمعي البحث مدى ارتباط التوجه نحو التعليم بالبعد الطبقي في أغلب الأحيان، ففي الفئات العليا يعد التعليم مكملا لرموز القوة والمكانة. وفي الفئات المتوسطة يعد آلية للحراك الاجتماعي من خلال دعم المستوى الاقتصادي للأسرة. أما الفئات الدنيا يعتبر التعليم مصدرا للأمان الاقتصادي والاجتماعي؛ حيث يسهل الحصول على وظيفة تتيح للأبناء مساعدة أسرهم.

أما بالنسبة لأنماط التنشئة الاجتماعية المفضلة في المجتمع العربي، فقد أوضحت أدبيات العلم الاجتماعي أن هناك ثلاثة أنماط من التنشئة أكثر انتشاراً في المجتمعات العربية هم: النمط المتسلط، والنمط المتساهل، والنمط الحازم. فقد أشارت الأبحاث أن الأطفال الذين تربوا في كنف والدين يستخدمان الأسلوب الحازم، أظهروا تكيفاً أكبر من الناحية النفسية والاجتماعية، وكانت

درجاتهم أعلى في التحصيل العلمي، وتقدير الذات (تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣: ٥١).

وفي سياق مجتمعي البحث، أشارت الشواهد الميدانية فضلا عن الملاحظة، إلى أن أكثر أساليب التنشئة انتشاراً في الأسرة هي: التسلط، والتذبذب بين أكثر من نمط، والحماية الزائدة، وهذا النمط الأخير يؤثر بصورة سلبية على نمو الاستقلالية، والثقة بالنفس، والكفاءة الاجتماعية. وهذا يؤدي إلى ضعف مهارات اتخاذ القرار، ليس فقط في السلوك، وإنما في طريقة التفكير، حيث يتعود الطفل من الصغر على كبح التساؤل، ومن ثم الاكتشاف والمبادرة.

كما تختلف طرق وأساليب التنشئة داخل الأسرة، بحسب المستوى الاجتماعي الاقتصادي، هذا فضلا عن، المستوى التعليمي، والخبرة الحياتية والمهنية، وتناقل الخبرات من خلال عمليات التفاعل الاجتماعي داخل الجماعات المختلفة، سواء في نطاق النسق القرابي، أو الجيرة، أو الأصدقاء، أو داخل بيئة العمل، أو في سياقات اجتماعية أخرى. قد يبدو نتاج هذا التواصل مع جماعات أخرى. أما التشديد والعقاب الجسدي، أو ممارسة الترهيب، أو الحماية المفرطة.

ويمكننا حصر أنماط التنشئة داخل الأسرة، في أنها إما تتصف بالتشديد على استعمال وسائل العقاب الجسدي، والقسر، والترهيب من ناحية، أو الإقناع والترغيب من ناحية أخرى. وبذلك تتمحور أنماط التنشئة في نمطين متناقضين تماماً. كما دلت الشواهد إلى أن اللجوء إلى الوسائل القسرية في التنشئة تولد نزعات مغايرة للنسق الثقافي السائد، منها الفردية، والأنانية، والتأكيد على "الأنا" أكثر من التأكيد على "نحن". وهنا تتزايد محاولات سحق الذات، ومحاولات تذويبها في الجماعة. وذلك من خلال ترسيخ ميول التشديد على قيم الطاعة، والتأكيد على العضوية على حساب الفردية، والتقليد على حساب الإبداع، والاستقلالية.

ومما يزيد من خطورة عملية التنشئة الاجتماعية، ومدى أهميتها ما تتطلع به الأسرة- أو العائلة الكبيرة- من دور وسيط بين الأفراد والمجتمع الكبير. حيث تتمكن بحسب قدراتها، وما تمتلك من قوة، من أن تؤدي عدة أدوار مهمة، منها ما يتعلق بالمشاركة في الحياة العامة، وإعدادهم كأعضاء فاعلين في المجتمع. ومما يلفت الانتباه إصرار العديد من الأسر على إتباع الأسلوب القسري، مع سيادة الاعتقاد بين العديد من الفئات الاجتماعية على اختلاف مواقعها، والمستوى الاجتماعي الاقتصادي، بأن التشديد، والترهيب مع بصيص من الترغيب هو الأسلوب المفضل في التنشئة، وإعداد أجيال تستطيع تحمل المسؤولية في مواقع متعددة، وخاصة في الحياة العامة.

ومؤخرا، تزايد اعتماد الأسر على المربيات الأجانب وخاصة في مجتمعات الخليج العربية. فقد أشارت دراسات عديدة إلى أن الاعتماد على المربيات يترك آثاراً تفتيتية على بناء الأسرة ووظائفها، وتنصب هذه الآثار على أبعاد مختلفة منها: التنشئة المغتربة للطفل، وتعليمه لغة غريبة، وإكسابه عادات وتقاليد بعيدة عن ثقافته، هذا فضلا عن الآثار النفسية الضارة الناتجة عن إبعاد الأطفال عن أمهاتهم وآبائهم. وسوء استخدام الأطفال، وتوجيه صور من العنف عبر عمليات العقاب المستمرة من جانب المربيات. والأخطر من ذلك، التأثير على خصائص الأسرة العربية الخليجية بشكل عام، بحيث تفقد هذه الأسرة هويتها وملامحها (زايد ٢٠٠٨: ٢٠). وفي سياق المجتمع العماني، رصدت الدراسة العديد من المخاطر الناجمة عن ترك الأطفال للمربيات والخدم، وتزداد خطورة في إطار المراهقين والشباب.

٥- تراجع الإنتاجية:

وفق آراء المحللين، ظلت الأسرة العربية- حتى وقت ليس ببعيد- وحدة إنتاجية اقتصاديا، واجتماعيا، ومعرفيا أيضا. وهذا يتم وفق منظومة التوقعات *المتبادلة بين أعضاء الأسرة، كل بحسب طاقاته. وفي إطار نظام تقسيم العمل*

المتعارف عليه، والتعاون والاعتماد المتبادل في العديد من المجالات. وذلك بهدف تأمين سبل العيش، ورفع المستوى المعيشي، وتحسين الأوضاع، ومن ثم مكانة الأسرة في المجتمع.

وقد تواكبت التحولات البنيوية الداخلية في الأسرة، مع ما تعرضت له من تغير نتيجة لتوسع الذي حدث على نظام الخدمات، وسيطرة الدولة على مختلف مرافق الحياة، واتساع نطاق الوظائف البيروقراطية. وهنا حلت الدولة والمؤسسات العامة محل العائلة في سد كثير من هذه الحاجات، وفتحت مجالات التوظيف. وفي هذا السياق، تراجع دور الأسرة كوحدة منتجة، ومن ثم طبيعة الاعتماد المتبادل بين أعضائها. ومع تزايد مد العولمة وتداعياتها من الخارج، فقدت العائلة العربية حسبما أشار العديد من الدراسات ما تبقى لها من مقومات الوحدة الإنتاجية، وأصبحت وحدة استهلاكية. ومع مرور الوقت سيطرة آليات السوق على نطاق العمل، والأنشطة الاقتصادية. ازداد الأمر سوءا بعد ما تطورت العملية الإنتاجية، نتيجة تحولها من الإنتاج الصناعي، إلى نمط جديد من الصناعات قائمة على المعرفة. ومن ثم ما يقدم من خدمات ومشورات ومعلومات وتحليلات، مصدر رزق لكثير من يمتلكون أدوات العصر ومفرداته (Belussi &Garibaldo2004: 290-291).

وفي هذا السياق، أصبح هناك معوقات وتحديات أمام أفراد الأسرة في مجتمعي البحث على حد سواء في التشغيل، أو في مستويات الإنتاجية عالية الجودة، فضلا عن التغيرات الأخرى في مجال العمل.

وقد أسهمت تلك التغيرات في الوصول إلى وضع يكون فيه الزوج والزوجة من العاملين خارج البيت. ومن ثم يقل الوقت المخصص لرعاية الأطفال، والتفاعل معهم، فضلا عن العناية بشؤون الأسرة بصفة عامة. وهذا بطبيعة الحال ساهم في انخفاض معدل الإنتاجية في المجال الاجتماعي والثقافي. وقد أشارت العديد من الدراسات التي تناولت هذه القضية، مدى

ارتباط هذا الوضع بظهور العديد من المشكلات الاجتماعية متمثلة في الاعتماد على المربيات الأجنبيات في رعاية شؤون المنزل، يمتد في كثير من الأحيان إلى تنشئة الأطفال كما سبق الإشارة.

٦- الهوية الثقافية المهددة:

تعد الثقافة مجمل القدرات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضو في المجتمع (أبو زيد ٢٠٠٠: ٩٨)، وتتمتع بخصوصية من خلال المقومات والخواص الذاتية التي تميزها عن غيرها من الثقافات (هولتكرانس١٩٧٣ : ٨٩). والحضارة العربية عرفت دوما بأنها نسق ثقافي مفتوح؛ حيث تكشفت باستمرار عن قدرة واضحة على الانفتاح، والنماء، وتجاوز الذات. فقد استجابت للعديد من الثقافات، وتفاعلت معها، واستدمجت خبرات الأمم الأخرى في معارفها، ونظمها، وطرائق حياتها، مع الحفاظ على هويتها. وذلك على الرغم من سمة الاختلاف والتباين التي تميزها عن تلك الأمم وتجاربها.

وقد أفرز هذا التمازج حالة من التعايش في إطار التنوع الثقافي، يحتاج لجهود محلية وإقليمية للحفاظ عليه، قد يشابه سعي علماء ومنظمات البيئة في الحفاظ على التنوع البيئي، أن صحت المقارنة. وبوجه عام، من المعروف أن ثقافة المجتمع تلعب دورا هاما في الحفاظ على القيم والمعايير في المجتمع. وفي نفس الوقت، تفسح المجال أمام الابتكار والتغيير كسبيل لإثراء تراثنا الثقافي (بركات ٢٠٠٦: ٧).

لذا، فإنه على الرغم من اشتراك المجتمع العربي في لغة واحدة(الفصحى)، إلا أنه يحمل في طياته تنوعا ثقافيا سواء على المستوى اللهجات المحلية، حتى داخل المجتمع الواحد. هذا فضلا عن التنوع على مستوى الاتجاهات، وأنماط السلوك، والتي قد تتباين من مجتمع لآخر. مع الملاحظة حالة من التقارب الثقافي بين دول مجلس التعاون الخليجي، وبين دول بلاد الشام، وبين دول بلاد

المغرب العربي. كما تتفرد الثقافة المصرية رغم توافر مقومات التشابه مع السودان واليمن.

كما تتضمن المجتمعات العربية في طياتها ثقافات فرعية، قد تكشف في مضمونها عن تنوع العرقيات، أو البيئات الطبيعية، والأديان أيضا، هذا في إطار مواطني الدولة الواحدة. وهناك ثقافات فرعية مستحدثة من قبل الجماعات الدينية، وبعض منظمات المجتمع المدني ذات توجهات إيديولوجية، أو بين الجماعات التي تشترك في المواقف، أو في أسلوب الحياة. وجدير بالذكر هنا، أن الثقافات الفرعية منفذا للعديد من الجماعات للتعبير عن اتجاهاتهم وآرائهم.

كما أن الأسرة العربية كوحدة اجتماعية ذات هوية متميزة في إطار ثقافة المجتمع الأم. تعاني من تهديد منظم لهويتها في ظل ما تتعرض له ثقافتنا العربية من خلال عمليات الغزو الثقافي من قبل ثقافة العولمة وآلياتها، خاصة في ظل التقدم الهائل في وسائل الاتصال والتواصل وتدفق سيل المعلومات، في إطار الفضاء المفتوح.

وفي هذا السياق، دلت الدراسة أن الأسرة تتعرض من خلال بعض أفرادها، وخاصة من الشباب لطمس معالمها الثقافية سواء على مستوى اللغة أو الزي، أو أنماط السلوك التي تبدو أحيانا هجين من ثقافات مختلفة. هذا فضلا عن عمليات التغريب من داخل البيت بسبب الاعتماد على المربيات الأجانب. وهنا تفقد الأسرة العربية - إذا جاز لنا التعبير- دورها الوظيفي في نقل التراث الثقافي، والحفاظ على هويتها، قد يمتد إلى فقدان القدرة على إعادة إنتاج نفسها إلى حد ما في ظل المتغيرات المعاصرة.

نتائج مستخلصة وتوصيات:

إن خصائص نموذج مجتمع المعرفة الكوني، كما ورد في تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣، يفرض العديد من التحديات أمام المجتمعات العربية عامة. في هذا السياق كشفت ملامح البنية المجتمعية عن العديد من مظاهر التغير، وقد تبدو أنها تبتعد نوعا عن الأطر التقليدية. ولكنها لا تسير في اتجاه مجتمع جديد يستطيع أن يدخل عصر مجتمع المعرفة. نظرا لاستمرار بعض البنى التقليدية جنبا إلى جنب مع بعض الظواهر المستحدثة منها: غياب العقلانية، تدهور الطبقة الوسطى، تراجع الإنتاجية ومقومات الإبداع، وهجرة العقول. ومن أكثر المظاهر خطورة، وجود ظواهر مستحدثة على مستوى بناء الأسرة ووظائفها، ومن ثم تراجع دور الأسرة خاصة على مسار التنشئة الاجتماعية بداية من فترات النمو الأولى للطفل وخلال مراحل حياته الأخرى، وتُركت طواعية من قبل الوالدين لأفراد أو لمؤسسات أخرى وأجهزتها الحديثة وتقنياتها المتطورة ذات جاذبية وإمتاع، أسهمت بشكل كبير في تهميش دور الأسرة في التنشئة وكجهاز ضابط لسلوك أفرادها.

هذه المظاهر وغيرها لا تؤخر الدخول إلى عصر مجتمع المعرفة فقط، بل تزيد من حجم المشكلات التي تعاني منها الأسرة العربية باعتبارها من المؤسسات الاجتماعية الفاعلة- في إطار الخصوصية الثقافية للمجتمع العربي- في غرس منظومة قيم تحفز على المعرفة، ومنوط بها تنمية قدرات الفرد لاكتساب المعارف والمهارات.

لذا، فهناك حاجة لعمليات إبداع اجتماعي يمكنها أن تنشأ حركة مجتمعية نشطة من قبل مؤسسات المجتمع المدني، وبمشاركة مؤسسات الدولة كفاعل مهم . وذلك من أجل إطلاق الطاقات البشرية الخلاقة في المجتمع من شأنها أن تجذب الأسر لبرامج توظف بكفاءة في بناء قدرات بشرية لأفرادها تمكنها من الصعود لخصائص مجتمع المعرفة.

كما تحتاج مجتمعاتنا إلى تغير حقيقي في مضمون الخطاب الرسمي الموجه نحو قضايا التنشئة والتعليم، وإعادة بناء الأسرة العربية وفق متطلبات العصر. بحيث تتضمن عمليات التنشئة مفردات تكرس خصائص مجتمع المعرفة في سياق الخصوصية الثقافية للمجتمع، التي تتمتع بدورها بأطر معرفية هامة، تحتاج إلى إعادة إنتاج جديدة، قابلة أن تستخدم في إطار خبرات الحياة اليومية، وتنشئة وتعليم أبنائنا.

إننا في حاجة ملحة أيضا، إلى إعادة إنتاج ثقافتنا في إطار البنية المجتمعية بوجه عام والأسرة العربية بوجه خاص. ونقصد بإعادة الإنتاج الثقافي هنا جملة الوسائل والطرق التي تنتهجها المؤسسات الاجتماعية المعنية بالتنشئة والتعليم، بمشاركة المؤسسات الاجتماعية والاقتصادية، بهدف تفسير العديد من القضايا المعاصرة حول دور التنشئة الأسرية والتعليم، ووسائل الإعلام.

كما من الضروري جذب وعودة الكفاءات المهاجرة، حيث لا سبيل من تقليل الخسارة إلا إعادة جذب هؤلاء الكفاءات للعودة لأوطانهم، وذلك من خلال مشروعات وطنية جادة، كما ينبغي النظر إليهم كرأس مال معرفي للأمة.

ومن أجل إعادة بناء الأسرة، كأحد مقومات البنية الاجتماعية التي تيسر اكتساب المعرفة، من الضروري مواجهة صريحة لمشكلات الأسرة العربية الراهنة، بدلا من أن تتفاقم بشكل مستمر. ونظرا لمعايشة بعض الأسر العربية اليوم أساليب وطرق جديدة للتنشئة الاجتماعية التي يتلقاها صغار السن بعيدة تماما عن رقابة الأسرة. يتطلب الأمر طرق وأساليب جديدة أكثر ابتكارا للتنشئة الاجتماعية، يصاحبها استحداث طرق وأساليب جديدة للتعلم، والتي تحتاج في نفس الوقت إلى ابتكار أساليب جديدة للضبط الاجتماعي. وخاصة مع انتشار تقنيات جديدة للاتصال والتواصل، خطيرة جدا إذا تركت بدون رقابة الأسرة.

المراجع العربية:

- أبو زيد، أحمد (٢٠٠٠)، هوية الثقافة العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة.

- البرنامج الأمم المتحدة الإنمائي، تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣، نحو إقامة مجتمع المعرفة، الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي.

- الحسن، محمد إحسان ٢٠٠٥، النظريات الاجتماعية المتقدمة، الطبعة الأولى، دار وائل للنشر، عمان، الأردن.

- أمين، جلال٢٠٠٢، ماذا حدث للثقافة المصرية في نصف قرن ١٩٥٢-٢٠٠٢،في وجهات نظر، القاهرة.

- النبلاوي، عايده ١٩٩١، ظاهرة الطلاق في المجتمع المصري، بين النمط المثالي والنمط الواقعي، دراسة أنثروبولوجية اجتماعية في إحدى القرى المصرية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، من كلية البنات، جامعة عين شمس، القاهرة.

- .... ١٩٩٨، الرأسمالية الجديدة وآليات تكيف المرأة الفقيرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

- المسلمي، شيخه(١٩٩٥)، انخراط المرأة في العمل وعلاقته بتغير أدوارها التقليدية: دراسة استطلاعية للأدوار المتغيرة للمرأة في سلطنة عمان، رسالة ماجستير غير منشورة في علم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان.

- المسلمي، شيخه(٢٠٠٢)، التعليم ومظاهر التغير الثقافي في الأسرة العمانية: دراسة اجتماعية ميدانية، رسالة دكتوراه غير منشورة في علم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر.

- بركات، حليم ١٩٨٦، المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان.

- ....٢٠٠٦، الاغتراب في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان.

- تومبسون، ميشال، ١٩٩٧، نظرية الثقافة، ترجمة الفاروق زكي يونس وعلى سيد الصاوي، سلسلة عالم المعرفة٢٢٣، سلسلة عالم المعرفة٢٣٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

- جدنجز، أنتوني ٢٠٠٥، علم الاجتماع، ترجمة فايز الصُياغ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان.

- حليم، نادية ١٩٩٥، الفقر والنساء المعيلات لأسر الإبعاد وسبل المواجهة، بحث قدم ضمن أعمال ندوة سياسات التكيف الهيكلي في مصر : الأبعاد الاجتماعية، قسم الاجتماع،بكلية الآداب، جامعة القاهرة، في مايو ١٥-١٦.

- زايد، أحمد ١٩٩٤، النمو الرأسمالي وتغير الأنشطة الاقتصادية للمرأة الريفية، في: محمد الجوهري وآخرون، علم الاجتماع الريفي والبدوي، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية.

- ....٢٠٠٨، آليات التفكك والتماسك الاجتماعي في الأسرة العربية المعاصرة، في ندوة بعنوان "أبعاد ومقومات التماسك الأسري في المجتمع العربي"، جاءت ضمن الفعاليات المصاحبة للاحتفال باليوم

العربي للأسرة في مسقط بسلطنة عمان في الفترة من ١١-١٣فبراير. (نسخة الاليكترونية)

- شكري، علياء وآخرون ١٩٨٨، المرأة في الريف والحضر، دراسة لحياتها في العمل والأسرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

- ـــــــــــــــــــــ ١٩٩٥، الحياة اليومية لفقراء المدين، دراسات اجتماعية واقعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

- شكري، علياء ٢٠٠٠، الاتجاهات المعاصرة في دراسة الأسرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

- .... ٢٠٠٣،قضايا المرأة المصرية بين التراث والواقع،دراسة للثبات والتغير الاجتماعي والثقافي، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

- عبد الحميد، آمال ١٩٩١، الضبط الاجتماعي غير الرسمي في مجتمع محلي حضري، بحث ميداني، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية البنات جامعة عين شمس، القاهرة.

- عبد الوهاب، ليلي١٩٩٢، العنف الأسري، مركز البحوث البحوث والدراسات القانونية، القاهرة.

- عدس، محمد ٢٠٠٣، الأسرة ومشكلات تعليم الأطفال، دار الوائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

- عليان، مصطفى ربحي٢٠٠٦، مجتمع المعلومات: الواقع العربي، الطبعة الأولى، دار جرير للثقافة والتوزيع.

- مارتن وشومان ١٩٩٨، فخ العولمة، الاعتداء على الديموقراطية والرفاهية، ترجمة رمزي زكي وعدنان عباس على، سلسلة عالم المعرفة٢٣٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

- مارشال، جوردن٢٠٠٠ ، موسوعة علم الاجتماع. ترجمة محمد الجوهري وآخرون٢٠٠١ المجلد الثاني، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- هولتكرانس، إيكه (١٩٧٣)، قاموس المصطلحات الأنثروبولوجيا والفولكلور،ط٢. ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي،دار المعارف، القاهرة.

- هيلز، جون وآخرون(٢٠٠٢)، الاستبعاد الاجتماعي، محاولة للفهم. ترجمة محمد الجوهري (٢٠٠٧)، عالم المعرفة، العدد ٣٤٤، الكويت.

- وزارة التنمية الاجتماعية(٢٠٠٣)، وضع واحتياجات المرأة العمانية، دائرة البحوث والدراسات، سلطنة عمان.

- وزارة التنمية الاجتماعية(٢٠٠٥)، أساليب معاملة المرأة في الأسرة العمانية: أبعاد العنف البدني ضد المرأة في الأسرة العمانية، دراسة غير منشورة، دائرة البحوث والدراسات، سلطنة عمان.

- وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل(١٩٩١)، دراسة استطلاعية حول الطلاق، دائرة الدراسات والإحصاء، سلطنة عمان.

- وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل(١٩٩٣)، دراسة استطلاعية حول ظاهرة المطلقات اللاتي لديهن أبناء يتوجب إعالتهم من مطلقيهن، دائرة الدراسات والإحصاء، سلطنة عمان.

- وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل والتدريب المهني(٢٠٠١)، وضع المرأة في سلطنة عمان، تقرير حول تنفيذ منهاج بكين٢٠٠٠، منظمة الأمم المتحدة للطفولة، سلطنة عمان.

- وزارة الاقتصاد الوطني٢٠٠٣، التعداد العام للسكان والمساكن، النتائج النهائية، سلطنة عمان.

- وزارة الاقتصاد الوطني ٢٠٠٣، تقرير التنمية البشرية: عمان ٢٠٠٣، سلطنة عمان.

- وزارة الاقتصاد الوطني(٢٠٠٧)، المرأة والرجل في سلطنة عمان: صورة إحصائية، اللجنة الوطنية للسكان، المكتب الفني، سلطنة عمان.

المراجع الأجنبية:

- Aguirre,Maria Sophia,2001, Family, Economics and The Information Scoiety, How Are They of Fecting Each Other?, in International Journal of Social Economics, Vol.28, No.3,pp225-247. MCB University Press.

- Belussi ,Fiorenze & Garibaldo, Francesco 2000, Variety of Pattern of the Post. Fordist Economy, Why are the "Old Times" *still with us* and the "New Times". yet to come. In Keith Grint (Eds), Work and Society, a

Reader.pp279-300, Polity Press, in association with Black well publisher Ltd.

- Castells, Manuel, 1996, The Rise of The Net Work Society, Oxford black well.
- ...., 2000, The Rise of The Network Society, Second Edition.U.S: Black Well Publishing.
- Coverdill James E. 2000, Of Time, Work, and Family. In Qualitative Sociology, Vol.23, No.2, Review Essay.
- El- Safty, Madiha2004, Islamic Rights Versus Cultural Prsctice, in Sex Roles journal, v.51,n.5-6.
- Garniam, Nicholas1998, Information Society Theory as Ideology: A Critique, in Society and Leisure Journal. Vol. 21, No. 1:97-102.
- Margolina,Gayla 2004,Link Between Marital and Parent-Child Interaction: Moderating Role of Husband-to-Wife Aggression. In Development and psychopathology vol: 16, Cambridge Uni Press.

- Mounts, Nina S., 1997, what About Girls? Are They Not Aggressive?, in human Development and family Life, A Review of Research and Practice v. 3 , The Ohio State University.
- Sharabi, H, 1988, Neopatriarchy, A Theory of Distorted Change in Arab Society, Oxford University Press, Oxford.
- Tomlinson, Jon, 1991, Cultural imperialism, A critical introduction, first published in Great Britain, 1991, P 103.
- Yop, Kim.Jac & Clifton,E.Mery2003, Marital Power, Conflict, Norm Consensus, and Marital Violence in a Nationally Representative Sample of Korean Couples. In Journal of – Interpersonal- Violence, vol 18, Sage Publications.



استلهام الرقص الشعبي في المسرح المصري في النصف الثاني من القرن العشرين (بالتطبيق على تطور شكل الرقص بالعصا في عروض فرقة رضا)

د. مجدي صابر مرسي (*)

الرقص ظاهرة فنية اجتماعية ، فهو صور فنية من الحركات الموسيقية ونشأته مرتبطة بالكلمة والأغنية ثم أخذ يستقل شيئاً فشيئاً حتى أصبح فناً مستقلاً قائماً بذاته واعتمد في تطوره على تصميم الحركات بشكل فني .

وتعتبر قوانين فن الرقص مرتبطة بقوانين الموسيقى فأسس بناء الرقص هي الحركات الموسيقية المعبرة عن المشاعر والأحاسيس وهذه الحركات تستخدم فيها الأوضاع والإيقاعات المختلفة .

والأساس الأول للرقص كفن هو الرقص الشعبي الذي يبدعه الشعب وينتشر ويكسب أشكالاً وصفية محددة ، ويصبح أحد عناصر الثقافة الإنسانية بوجه عام .

الرقص الشعبي له ارتباط وثيق بالحياة منذ الإنسان البدائي حيث تجسد عبر التاريخ الإنساني ، وكان الرقص في المراحل التاريخية مرتبطاً بالعقائد الدينية.

(*) أستاذ مساعد بالمعهد العالي للباليه ، أكاديمية الفنون

كما كان وسيلة لأداء طقوس السحر في القبائل التي كانت تمارس الصيد ، فنجد أن الصيادين مارسوا رقصات فيها محاكاة لسلوكيات الحيوان .

وفى القبائل الزراعية فيمثلوا حركات العمل التي كانوا يقومون بها ، وكذلك نجد أن نوع الرقصات التي كانت تؤدى في الحروب انتشرت أكثر من غيرها .

ومع تطور حياة الشعوب والعادات والتقاليد والحضارات والثقافات تطور فن الرقص وظهر أنواع عديدة من الرقص اعتماداً على الرقص الشعبي الذي حافظ على وجوده من الاندثار فاستلهم منه العديد من الرقصات والتي كان لها بعد ذلك شكلاً خاصاً بها يميزها عن غيرها من أنواع أخرى من الرقصات .

وأصبح لكل شعب ولكل أمة أسلوبها الخاص في أداء الحركات التي تميز كل شعب عن الآخر لأن الرقص يعبر وينبع من الشعب ويعبر عنه وعن عاداته وثقافته وحضارته وتقاليده .

ويبدو أن أقدم الرقصات الشعبية في العالم هو الرقص الشعبي المصري بما فيه من رقصات مختلفة تعبر كل رقصة عن البيئة والمكان الذي نشأت فيه الرقصة .

وقد اختار الباحث إحدى الرقصات الشعبية المصرية للكتابة عنها وهى :

" الرقص بالعصا - أو - التحطيب "

ويحاول الباحث تحليل الأعمال الإبداعية لفرقة رضا لتحيد مفهوم الاستلهام عند محمود رضا في مجمل أعماله .

ويضع هذا البحث هدفاً له وهو المشاركة في هذا الإنجاز بالتطبيق على رقصة واحدة

(الرقص بالعصا) ، وقد اختارها الباحث بسبب توافر مادة تسمح له بالبحث والتحليل ، وكذلك تحليل رقصة " العصا " التي قدمتها فرقة باليه أوبرا القاهرة وقام بتصميمها الباحث .

مشكلة البحث :

وقبل تناول استلهام الرقص بالعصا بالتفصيل نشير إلى أنه يعتبر جزء من مشكلة أشمل يندرج تحتها وهى أن هناك بعض الأعمال الاستعراضية التي يختلط الأمر في كونها أهي مستلهمة ؟ أم غير مستلهمة ؟ من البيئة الشعبية المنتشرة في مصر .

ولذلك يرى الباحث ضرورة التوقف عند هذا المعنى وتحليله حتى يمكن الاستفادة من هذه التجربة . وكذلك هناك اختلاط بين بعض الرقصات الشعبية المصرية مع بعض فنون ورقصات شعوب أخرى ، مما استوجب دراسة هذه الظاهرة .

أهمية البحث :

هي إفادة وتطوير الحرفية لدى المشتغلين بالفنون الشعبية المسرحية من مصممي الرقص والراقصين والمهتمين بالفنون الشعبية.

ويعتمد الباحث في بحثه على المنهج الوصفي التحليلي لوصف التشكيلات المختلفة للرقص بالعصا وكذلك تحليل علاقة هذا الرقص بالتشكيلات والحركات في مصدرها الأصلي .

كما يعتمد الباحث على المسجلات المرئية الخاصة بفرقة " رضا " وفرقة " باليه أوبرا القاهرة " ، كما اعتمد في مصادره على ما هو متاح فقط باللغة العربية .

الرقص الشعبي ظاهرة فنية مؤثرة على المشاهدين وهو يعبر عن مشاعرهم وآمالهم وأفراحهم وأحزانهم ويستخدم في طقوسهم وعاداتهم وتقاليدهم وهو يخضع لتقاليد فنية توارثت عن الآباء والأجداد .

ويلقى الرقص الشعبي قدراً من الاهتمام من الباحثين في مجال الفولكلور تقديراً لأهميته إذ هو يعبر عن الروح القومية ويعكس الحياة الاجتماعية والثقافية من ناحية ويقوم على عناصر متعددة من الإبداع الشعبي الحركي والموسيقى والفنون الأخرى .

وإذا كان الرقص الشعبي بوصفه ظاهرة إبداعية شعبية قد استوقفت الباحثين الأكاديميين وغير الأكاديميين والجامعين للتراث الشعبي والفنون الشعبية بصفة خاصة فإنه أيضاً استوقف بجانب هؤلاء الباحثين كثير من الفنانين الذين رأوا فيه مصدر لإبداعاتهم ، فانصرفوا إلى استلهام الرقصات الشعبية وتقديمها على المسرح في عروض يغلب عليها الابتكار والتجديد .

واستلهام الرقص الشعبي لا يعنى نقله إلى المسرح ولكن يعنى خلق شكل مسرحي مستلهم فيه عناصر من البيئة الشعبية .

وقد اهتمت بلاد كثيرة بفنونها الشعبية وقامت بتطوير الفنون الشعبية المسرحية حتى وصلت بها إلى مستوى عالٍ .

وذلك مثل ما نراه في عروض فرق الفنون الشعبية مثل الرقص الأسباني، والروسي ، والمجرى والهندي ، كل هذه الدول وصلت بفنونها الشعبية المسرحية إلى العالمية وذلك من خلال مبدعيها الذين استلهموا من فنونهم الشعبية هذه الرقصات الشعبية المسرحية التي جذبت جمهوراً كبيراً داخل بلادهم وخارج حدود بلادهم .

وكثير من مصممي الباليه ومخرجيه استلهموا الرقصات الشعبية في كثير من الباليهات العالمية مثل الرقص الأسباني والمجرى والإيطالي والروسي.

وعلى سبيل المثال في باليه بحيرة البجع ، والرقصة الشرقية والصينية والأسبانية والروسية في باليه كسارة البندق .

وقد لاقت هذه الرقصات الشعبية المسرحية نجاحاً كبيراً سواء في عروض فرق الفن الشعبي المسرحي أو في عروض الباليه .

ولكن هل هذه الرقصات رقصات شعبية مستلهمة من البيئة أم أنها رقصات كلاسيكية استلهم فنان الباليه روحها الشعبية ؟

فالفنان المبدع استعان ببعض عناصر الفن الشعبي الأسباني والروسي والهندي والمجرى مثل حركات اليدين والرجلين والإيقاعات والأشكال وأضاف إليها خلقه وإبداعه الجديد من خلال حركات كلاسيكية لا تؤدى في الرقصة الشعبية في البيئة .

ذلك عن طريق مزج الحركات الكلاسيكية بحركات الرقص الشعبي بهدف إبراز مهارات الراقصين والتأكيد على السمات القومية الأساسية في الرقصة الشعبية .

وبالنظر إلى الفن الشعبي المسرحي المصري المستلهم من البيئة الشعبية ، نجد أنه في النصف الثاني من القرن العشرين قد لاقى نجاحاً وانتشاراً جماهيرياً واسع النطاق داخل مصر وهو الآن ذو شهرة عالمية ويجذب إليه المشاهدين في المهرجانات العالمية التي تقام في كثير من دول العالم .

ويُعتبر استلهام الفن الشعبي ضرورة هامة وملحة لترسيخ شخصية الفنون الشعبية المسرحية المصرية داخل مصر وخارجها .

والفنان المبدع قد يستلهم أعماله الفنية ليس فقط من البيئة الشعبية ولكنه قد يستلهم بعض الأشكال والتكوينات من خلال فنون الشعوب الأخرى أو من خلال مشاهدته للتلفزيون والسينما .

إذ أنه قد يشاهد فيلم يوحى له إبداع شكل مسرحي راقص مستلهم من هذا ..... ومصادر الإلهام متعددة وكثيرة منها على سبيل المثال وليس الحصر ، الأدب والذي تستلهم منه أفكار الأعمال الاستعراضية وكذلك السينما والتلفزيون و الأدب الشعبي ..

ولقد كان لثورة يوليو الأثر الكبير في انتشار هذا الرقص الشعبي المسرحي المستلهم من البيئة وذلك لما قدمته الثورة من تشجيع لجميع الفنون بما في ذلك المستلهم من البيئة .

ومع زيادة التطورات بعد ثورة يوليو أنشأت الدولة الكثير من المسارح والمعاهد والفرق التي تعلم وتنتج الفنون . وفى ظل هذا المناخ الذي اتسم بمساندة الفنون الشعبية المسرحية ظهر كثير من الفرق والفنانين المبدعين والمستلهمين للفنون الشعبية ، ومن هذه الفرق فرقة " رضا للفنون الشعبية " والتي أسسها الفنان المبدع ـ محمود رضا ـ * الذي استلهم معظم أعمال الفرقة من البيئة الشعبية المصرية بما تحويه من رقصات وعادات وتقاليد وأغان وحكايات .

وكذلك الفرقة القومية للفنون الشعبية وفرقة أنغام الشباب ، ثم تكونت بعد ذلك كثير من الفرق في جميع المحافظات والأقاليم المصرية .

ولكن في هذا البحث يركز الباحث على موضوع الاستلهام من الفنون الشعبية في بيئتنا المصرية بالتطبيق على أعمال (محمود رضا) كمبدع وُمستلهم لهذا الفن .

وقد اختار الباحث(محمود رضا) لما له من تاريخ عريق في الفنون الشعبية ولجماهيريته الواسعة و لأعماله ، وكذلك لتميزه في استلهام الرقصات الشعبية وكذلك لتقديمه معظم أعماله من خلال فرقته والتي بدأت عروضها يوم ٦ أغسطس ١٩٥٩ وكذلك لتأثر الباحث به في تصميمه لأعماله الشعبية .

وقد استلهم محمود رضا الكثير من الرقصات الشعبية وقدم أعمالاً كثيرة على خشبة المسرح ضمن برنامج الفرقة ومن هذه الرقصات (النوبة ـ جنية البحر ـ الحجالة ـ الكف) ورقصات أخرى . وعند قيام محمود رضا بتصميم رقصة مسرحية جديدة يستلهم بعض عناصرها من الفولكلور الشعبي نجد رضا يصف ذلك في كتابه " في معبد الرقص " قائلاً :أنه يقوم بمشاهدة الرقصة على الطبيعة من المؤدين الطبيعيين لها والذين هم على سجيتهم دون تكلف في الرقص أو الملابس وتكون الرقصة في مناسبة من المناسبات الشعبية التي تُقدم فيها ، ثم بعد ذلك يقوم بدراسة طريقة الرقص والحركة المؤداه وطريقة استعمالهم للإكسسوارات " العصا " وكذلك دراسة الملابس والجو العام الذي تُؤدى فيه الرقصة ويقوم أيضاً بدراسة الموسيقى المؤدى عليها الرقص والآلات الشعبية المستخدمة وسرعتها ، أي أنني أقوم بدراسة كل ما يحيط بالرقصة بوجه عام .

ويقول رضا في كتابه أيضاً أنه في رقص العصا قد استعان بمتخصصين في مجال الموسيقى و الملابس و الفن التشكيلي " المناظر " وقاموا بمشاهدة الرقصة في بيئتها الطبيعية ، ثم قام كل واحد من هؤلاء المتخصصين بإبداع وخلق جديد مستلهم من هذه الرقصة كل في مجاله [1].

---

[1] محمود رضا ـ فى معبد الرقص ـ دار المعارف ـ عام ١٩٦٨ القاهرة من ص٢٨ إلى ص ٤٤

ويُعتبر الرقص بالعصا من الرقصات المنتشرة في كل صعيد مصر وأيضاً في بعض بلدان الوجه البحري مثل محافظة الشرقية ، وهذا الرقص يُمارس أيضاً في كثير من بلدان الدول الأوربية مع اختلاف طريقة الرقص وطول أو قصر العصا وكذلك طريقة استعمالهم للعصا

ففي بعض البلدان تكون العصا إما واحدة أو اثنتين وتستخدم العصا للدفاع أو الهجوم وأيضاً تستخدم كمصدر من مصادر الإيقاع أي أنها تكون مساعدة للآلات الموسيقية

وقد شاهد الباحث كثيراً من هده الرقصات في مهرجانات عالمية للفنون الشعبية مثل مهرجان الإسماعيلية الدولي ومهرجان فرنسا الدولي وكذلك في مهرجان العين بدولة الإمارات العربية .

والرقص بالعصا في الصعيد يُمارس إما على الأرض أو يُمارس فوق ظهور الخيول وهو رقص عريق إذ أنه كان يُمارس و يُلعب عند الفراعنة والدليل على ذلك الرسوم المنحوتة على جدران المعابد في كثير من المقابر .

وأيضاً نجد دليلاً على هذا من خلال رقصة " المقلاع القديمة " والموجود صورها و نقوشها حتى الآن[1] .

ويقول رضا في كتابه أيضاً أن كل صعيد مصر يرقصون بالعصا وهذا الرقص يُقدم دائماً بمصاحبة أنغام المزامير البلدي والطبول والربابة وكلها من الآلات الشعبية الخاصة بصعيد مصر، وقد تكون الأنغام موسيقية فقط أو يصاحب الموسيقى أغاني شعبية من التراث الشعبي الصعيدي

[1] سعد الخادم - الرقص الشعبى فى مصر - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢ ص٥٠ بتصرف من الباحث

ورقص العصا في البيئة يُؤدى دائماً فيما يشبه الحلقة أي يكون المشاهدون من كل النواحي أي يكونوا في شكل دائري[٢] .

وقد شاهد الباحث شريط فيديو خاص برسالة الدكتوراه المقدمة من الباحثة / ماجدة صالح للحصول على درجة الدكتوراه يؤدى فيها أهل الصعيد الرقص بالعصا في بيئتهم .

كذلك شاهد الباحث الرقص بالعصا من مؤدين أهل الصعيد في أفراحهم وأيضاً وصفها احمد الصباح في كتابه " المهارات والألعاب الشعبية"[١] واتضح من المشاهدات ووصف الآخرين ... إن الرقص بالعصا يؤدى بشكل واحد في صعيد مصر وهو كما يلي :

تبدأ الموسيقى دائماً بالمزمار البلدي ثم تتبعه الطبول والآلات الأخرى مثل الربابة ثم تتزايد الإيقاعات الموسيقية ويبدأ اثنان من المتبارين بالتنافس ، والمنافسة هنا لا تعنى المضاربة أو القتال الحقيقي ، ولكن هي مباراة في إظهار مهارات استعمال العصا في الهجوم والدفاع عن النفس . واللاعب يضع عصاه - دائماً - في أوضاع تغطى وتحمى جسده المعرض للهجوم وأهمها حماية رأسه .

وتكون هذه الحركات قوية مسحوبة بقفزات عالية ولا يبدأ رقص التحطيب إلا مع الموسيقى فهي مصحوبة دائماً بالموسيقى وفي الصعيد يقولون عنها أنها رياضة وفن وبعد التحطيب وانتصار واحد من المتبارزين تبدأ رقصة العصا وهى عبارة عن استعراض كل راقص بمهاراته بالعصا والقيام بحركات قوية استعراضية .

---

[٢] محمود رضا ـ المرجع السابق

[١] أحمد الصباح ـ المهارات و الألعاب الشعبية ـ دار الكتاب العربى ـ القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٩

وقد قام الباحث بتصميم العديد من الرقصات الشعبية المصرية وكثير من الاستعراضات والأعمال الفنية الشعبية ومنها رقصة العصا والتي قدمتها فرقة "باليه أوبرا القاهرة " ضمن برنامج " ليلة مصرية " فقد قام الباحث بتصميم معظم رقصاتها الشعبية مثل :

(رقصة العصا ـ الرقصة النوبية ـ رقصة الإسكندرانية ـ رقصة الحجالة).

وقد قام الباحث بتصميم هذه الرقصات بعد مشاهدته لكثير من الرقصات الشعبية لفرق الفنون الشعبية وكذلك مشاهدته لهذه الرقصات في بيئتها عند حضوره العديد من المناسبات السعيدة كليالي الزفاف والتي تُؤدى فيها هذه الرقصات الشعبية .

وأيضاً اشتراكه في العديد من المهرجانات الشعبية داخل وخارج مصر ومن خلال دراسته لفنون الرقص بصفة عامة من خلال عمله كأستاذ مساعد بالمعهد العالي للباليه .

وفى رقصة العصا المقدمة على مسرح الأوبرا " المركز الثقافي التعليمي القومي " والتي قام الباحث بتصميمها ، يدخل الراقصون بشكل منتظم من كواليس المسرح ، اثنان يتبعهما آخرون حتى يكتمل عدد الراقصين إلى ٨ راقصين (وقد يزيد العدد عن ٨ راقصين في بعض الحفلات والتي تكون فيها خشبة المسرح كبيرة).

ويؤدى كلهم جملة حركية واحدة تتميز بالرشاقة والقوة والرجولة التي تميز أهل الصعيد وتمثل رقص العصا بصفة خاصة والتي يظهر فيها الرجل كالنخلة السامقة القوية (*).

(*)انظر شكل (١) فى ملحق الرسوم التخطيطية

ويكون كل راقص ممسك بعصاه في وضع رأسي وأثناء أداء الراقصين للجمل الحركية المختلفة ، نجدهم يقومون بحركات الدفاع والهجوم " التحطيب " أي يقوم الراقصين بالضرب بالعصا ويقوم الآخر بصد الضربة أي التصدي له والدفاع عن نفسه .

وبالرجوع إلى دخول الراقصين من الكواليس نجد أنه استلزمه شكل المسرح الذي يتيح إمكانية دخول وخروج الراقصين .

ثم بعد استعراض الراقصين في استخدام مهاراتهم بالعصا والقوة والرشاقة تدخل الراقصات وهو الشيء الجديد في هذا الرقص وذلك لأن في رقص التحطيب في الصعيد لا ترقص المرأة في حضور المتبارين ، ولكننا نجد هنا على المسرح نظرة المصمم الإبداعية في المزج بين رقص الرجال والنساء على خشبة المسرح ، وهذا المزج بين رقص الرجال والنساء ليس بجديد .

وبعد دخول الراقصات تتابع الجمل الحركية بينهم وبين الراقصين حتى تخرج الراقصات من المسرح ويبقى الراقصون ومعهم راقصة واحدة تقوم بالرقص معهم جميعاً وتستعرض قدرتها باللعب بالعصا ويقوم الراقصون في هذه اللحظة بالتباري بينهم وذلك للفت نظر هذه الراقصة . كذلك يقومون بمغازلتها من حين لآخر .

ثم تنتهي الرقصة بقيام الراقصون بأداء جملة حركية واحدة وأمامهم الراقصة تؤدى بنفس الجملة الحركية وتنتهي الرقصة بتشكيل ثابت تتوسطه الراقصة وكل الراقصين يتخذون أوضاعًا متشابهة ومتجهين نحوها (**) .

وبالنظر لرقصة العصا المستلهمة من الرقص الشعبي نجد أن المصمم قام بخلق رقصة جديدة لها طابع صعيدي فالمصمم قام بتطوير في التشكيل وذلك

(**)انظر شكل رقم (٢) في ملحق الرسوم التخطيطية

لتنفيذ إبداعه ويتمثل هذا التطوير في : استعراض الراقصين كمقدمة ـ الراقصات مع الراقصون ـ الراقصون مع الراقصة ـ النهاية .

وأيضاً نجد أن المصمم أضاف الاستعراض بالعصا في الجمل الحركية الراقصة أي جعل الدفاع والهجوم أي (التحطيب) في شكل راقص .

وظهرت استفادته من أعمال المبدعين الغربيين وتقليده لهم في إدخاله عنصر النساء وكذلك في بعض التشكيلات التي يتتابع فيها الراقصون والراقصات للجمل الحركية (صورة رقم ٣،٢،١) .

وبالرجوع إلى استلهام الرقص الشعبي عند محمود رضا عن تجربته في الاستلهام وكانت أول مهمة فنية له هي دراسة جميع الفنون الشعبية التي لها علاقة بالرقص و تحليلها وتسجيلها وتصويرها لتكون مادة للاستلهام ، وكلمة استلهام في رأيه لها أهمية كبيرة " فنحن نقدم أعمالاً مستلهمة من الفنون الشعبية ولا نقدم فناً شعبياً أصيلاً ، فالفن الشعبي الأصيل له مواصفات ولا يمكن لأي فنان معاصر أن يدعى ابتكاره الآن ، فمن تعاريف الفن الشعبي مثلاً أنه فن قديم ومتوارث يتعلمه الأبناء عن الآباء ، مجهول المؤلف في معظم الأحوال ، إلى غير ذلك من الصفات التي لا يمكن أن تتوافر في الأعمال الحديثة والتي نبتكرها اليوم .

وقد يصبح ما يبتكره الفنان اليوم فناً شعبياً بعد مئات السنين لو استمرت شعبيته واستمر تداوله بين الناس أما ما نبتكره نحن فهو حديث مستلهم من الفنون الشعبية [1] .

ويرى محمود رضا أن كل الصعيد المصري يتميز برقصة العصا وكل صعيدي يرقص بالعصا التي تتميز بالرجولة والقوة والتحمل ، ورقصة العصا

---

[1] سمر سعيد ـ لقاء مع الفنان محمود رضا يوم الخميس الموافق ١١/ ٨ / ٢٠٠٥

مستوحاة من لعبة التحطيب حيث يتبارى الخصمان باللعب بالعصا وللعبة قواعد متعارف عليها تختلف قليلاً من مكان لآخر .

ومن هذه اللعبة استوحى الفنان محمود رضا رقصة العصا وعلى الرغم من أن رقصة العصا موجودة في معظم محافظات الوجه القبلي إلا أنه تأثر كثيراً بما شاهده في محافظة سوهاج لذا فقد اختارها لتمثل الصعيد المصري في هذه الرقصة (٢) .

ويرتدى الفتيان جلباب بلدي طويل واسع ذات أكمام واسعة وعلى الرأس طاقية وتلفيحة بيضاء على هيئة عمامة .

يرتدى الفتى " الصولو " نفس الجلباب ولكن مختلفة في اللون كما يرتدى على الرأس نفس الطاقية والتلفيحة .

تمتاز موسيقى هذه الرقصة باستخدام الآلات والأغاني الشعبية المعبرة عن صعيد مصر حيث برع " على إسماعيل " في استخدام الآلات الشعبية مثل " المزمار ـ الطبل البلدي ـ النقرزان ـ الربابة " وقام بصياغة هذه الآلات صياغة تتناسب مع الرقصة ومع لعبة التحطيب الموجودة في معظم محافظات الوجه القبلى .

وتبدأ الرقصة بدخول أربع راقصين من الناحية اليمنى للمسرح ويمسك كل منهما عصا بيديه الاثنين بحيث تمسك يده اليمنى طرف العصا وتقبض عليها بشدة والأصابع مضمومة وباطن الكف إلى أسفل واليد اليسرى تقبض عليها بجوار اليد اليمنى ولكن بمسكة عكسية أي باطن الكف إلى أعلى ويقوموا بعمل حركة tombe للأمام بالرجل اليمنى مع قفزة إلى أعلى ورفع الساق اليسرى إلى أعلى ثم يقوم بعمل حركة دائرية للعصا باليد اليمنى ثم باليد

(٢) سمر سعيد ـ تأثير أسلوب محمود رضا على الرقصات الشعبية فى فرقة رضا ـ رسالة دكتوراه ـ القاهرة ٢٠٠٦

اليسرى ثم الجلوس على الركبة اليسرى واليمنى مثنية الركبة مع خبط العصا على الأرض للأمام ثم القيام بحركة (الرش) وهى دوران العصا من فوق رأسه ثم يدخل أربعة راقصين من الناحية اليسرى للمسرح .

ويقوم الراقصون بعمل نفس الخطوات التي قام بأدائها المجموعة الأولى ثم يقوم اثنان من الراقصين من المجموعة الأولى مع اثنين من المجموعة الثانية بعمل بعض الحركات التي تعتمد على التحطيب ثم يأتي اثنان آخران ويقومان بعمل نفس الأداء ثم يقوم جميع الراقصين بعمل دائرة مع رفع العصا إلى أعلى ثم يذهب أحد الراقصين لكي ينادى على الراقص " الصولو " .

ثم يدخل الراقص ويبدأ في مبارزة كل راقص ثم يقوم بعمل بعض الحركات المهارية باستخدام العصا وحركات TOUR - ATTITUDE - SOUTEN

وفى هذه الرقصة استطاع الفنان محمود رضا أن يجسد شخصية الرجل الصعيدي بما تحمله من رجولة وقوة كما اهتم بإظهار أهم ثلاث مراحل تمر بها لعبة التحطيب وهي :

١ - السلام :

وهى عبارة عن دوران اللاعبان على محيط الساحة بمشية تصاحبه حجلة على رجل تلي الأخرى والعصا مرفوعة إلى أعلى وممسكة باليد اليمنى ثم يقف اللاعبان أحدهما اتجاه الآخر .

٢ - الرش :

يلف كل لاعب العصا من فوق رأسه من الخلف إلى الأمام ثم يقومون بالدوران حول بعضهم ولكن على بعد كاف يناهز الخمسة أمتار وأثناء هذه الفترة يدبر كل لاعب خطته للهجوم على اللاعب الآخر .

٣ ـ التقليب أو التحطيب :

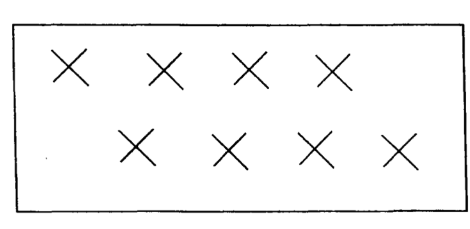
يقترب اللاعبان من بعضهم ويوجه كل منهما ضربات اتجاه الآخر ويدافع الآخر عن نفسه .

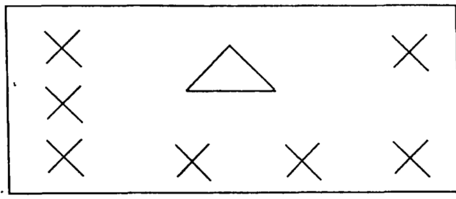
ولمحمود رضا فضل كبير في استلهام الرقص الشعبي المسرحي المصري وأيضاً لمهنة الرقص الشعبي في مصر وذلك لنشره ومساعدته في انتشار هذا الفن داخل مصر وخارجها .

ويخلص الباحث إلى أن الجهد الكبير الذي قام به مصممو الرقص الشعبي المسرحي وعلى رأسهم محمود رضا قد استفادوا من خبرات الفنانين السابقين عليه في الدول الأخرى في العديد من قضايا الاستلهام ومن ثم قاموا بترك تراث فنئ شعبي مسرحي يستفيد منه كثير من المبدعين و الدارسين والمتلقين للفنون الشعبية .

ويوصى الباحث بما يلي :

- وصول الفن الشعبي المسرحي المصري إلى العالمية مما يستوجب على الباحثين والفنانين المبدعين دراسته دراسة واعية متأنية ومتعمقة قبل استلهامه في أعمال فنية مسرحية وأيضاً لكونه مصدر خصب للفنانين والمبدعين .
- ضرورة الاستفادة من خطوات وتجارب المبدعين السابقين (المصريين والأجانب مثل الفنان ـ موسييف ـ محمود رضا وأعمالهم في أي عمل جديد مستلهم من البيئة الشعبية ـ ضرورة دراسة مادة الفن الشعبي عامة والفن الشعبي المسرحي بخاصة في جميع مراحل الدراسة بمعاهد أكاديمية الفنون حتى نحافظ على ثروتنا الشعبية من خلال تعريف الدارسين بها والذين هم في المستقبل مبدعي وفناني ومتلقين .

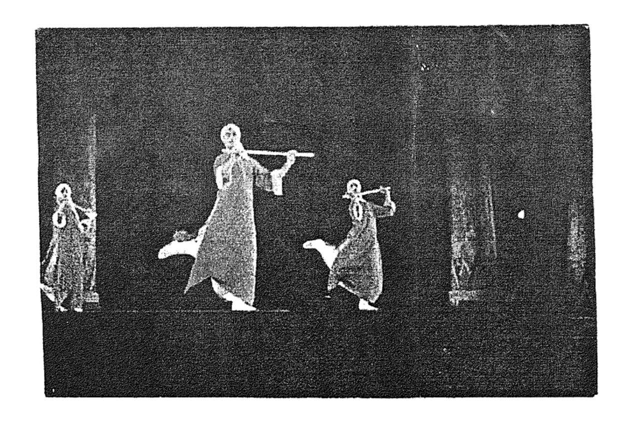




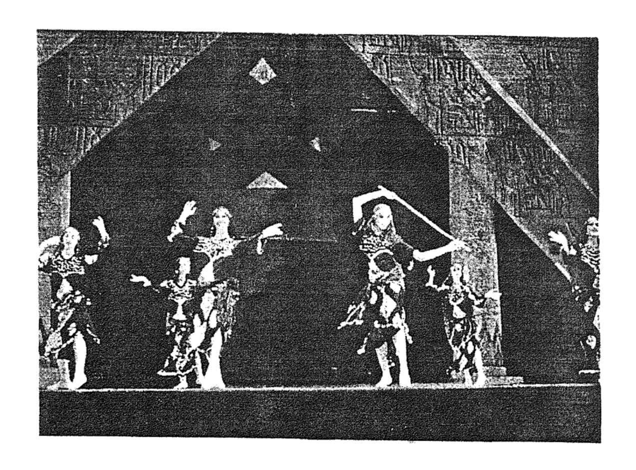
شكل رقم (٢)

راقصين رجال

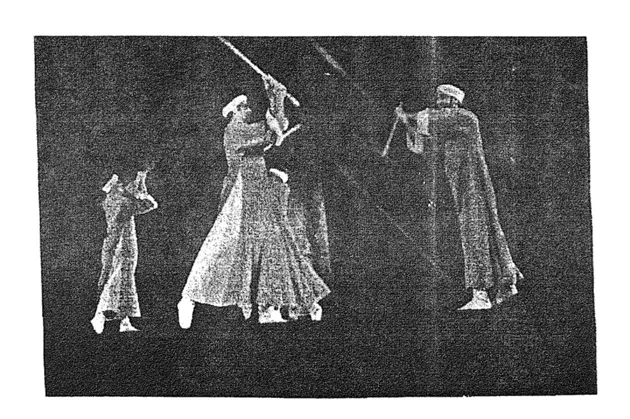
راقصين صولو



(صورة رقم ١)



(صورة رقم ٢)



(صورة رقم ٣)

المراجع :

١ـ أحمد الصباح ـ المهارات و الألعاب الشعبية ـ دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ـ القاهرة ـ ١٩٦٨

٢ـ سعد الخادم ـ الرقص الشعبي في مصر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ ـ القاهرة .

٣ ـ سمر سعيد شعبان ـ تأثير أسلوب محمود رضا على الرقصات الشعبية في فرقة رضا ـ رسالة دكتوراه / القاهرة عام ٢٠٠٦

٤ـ محمود رضا ـ في معبد الرقص ـ دار المعارف سنة ١٩٦٨ ـ القاهرة.

٥ـ مدحت فهمي مصطفى ـ الرقص الشعبي في مصر بين الإبداع واستلهام الفنان المعاصر ـ رسالة ماجستير في المعهد العالي للفنون الشعبية ـ أكاديمية الفنون سنة ١٩٩٢ .



تنمية مهارة تصوير النغم على آلة الكمان العربي

د . سميرة صلاح*

المقدمة :

تتفاوت الحدود الصوتية عند الرجال والنساء على حد سواء ، فهناك من تستطيع حنجرته الأداء في الطبقة الكبيرة ، وإن لم يستطع فيسوي العازف أو الفرقة الموسيقية الآلات طبقة صغيرة ، أي تهبط درجة كاملة ، وتؤدى الألحان من نفس المكان المؤدى منه ، غير ذلك فهناك الأصعب بالنسبة للعازفين غير المتمكنين وهو تصوير النغمات على درجة أعلى أو أسفل المقام الأساسي المغنى منه .

فمثلا إذا كانت الأغنية في مقام (فا) الكبير ويريد المطرب إراحة صوته فيكون التصوير في مقام (مي ♭) إذا أردنا الهبوط درجة كاملة ، أو ضبط الآلة طبقة صُغيرة وهكذا .

من هنا رأت الباحثة تدوين بعض الأغاني المصورة ووضع تدريبات وترقيمات مناسبة لها لآلة الكمان العربي .

---

* أستاذ مساعد بقسم الآلات بالمعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون .

المشكلة :

يواجه العازف مشكلة الحدود الصوتية للمطرب سواء فردي أم جماعي ، وقد واجهت الباحثة تلك المشكلة أثناء تدريبها لمجموعة من الأصوات لكبار السن من خلال برنامج العلاج بالموسيقى فوجدت أنه لابد من استخدام الطبقة الصغيرة أثناء التدريب وحيث أن تغيير التسوية يؤثر على الصندوق الصوتي للآلة فقد حاول البعض تصوير النغم .

من هنا وجدت الباحثة ضرورة التدريب على التصوير ومعرفة علامات التحويل واستخدام الأوضاع المختلفة في العزف ومحاولة وضع بعض التدريبات لتذليل تلك الصعوبة والوصول إلى أداء حسن .

الهدف :

يهدف هذا البحث إلي :

١- وضع إطار نظري لمهارة أداء تصوير الأغاني مع مراعاة المنهجية المتدرجة في العزف والأداء على آلة الكمان العربي .

٢- وضع تدريبات لتذليل صعوبة أداء الأغاني المصورة على آلة الكمان العربي ، ووضع ترقيمات مناسبة في أوضاع ثابتة ومتحركة .

الأهمية :

الوصول بعازف آلة الكمان العربي إلى مستوى جيد في أداء الأغاني المصورة .

الإطار النظري :

يحاول بعض العازفين مساعدة المطرب فى أداء أيسر لحنجرته بضبط أوتار آلة الكمان وخفض الأوتار نصف تون فتصبح نغمة النوى : نغمة حجاز

أو خفض الأوتار درجة كاملة بحيث يصبح النوى : جهاركاه ، أو خفض الأوتار درجة ونصف أى يصبح نغمة النوى : بوسليك .

وتلك الطبقة تحت الصغيرة استخدمت فى مصاحبة سيدة الغناء العربى أم كلثوم عندما غنت أغنية حكم علينا الهوى*.

العوامل السلبية لخفض الأوتار في آله الكمان :

يؤدى انخفاض معدل قوة ضغط الأوتار الواقعة على أجزاء جسم آله الكمان إلى انخفاض مستوى أداء دورة الصوت في آله الكمان حيث يتضاعف نسبة الفاقد في الحركة الذبذبات أثناء انتقالها من جزء إلى أخر خلال دورته بما يترتب عليه انخفاض في مستوى الأداء الصوتي في آله الكمان ، أما تسوية الأوتار طبقة صغيرة تنخفض أوتار الآلة بمقدار درجة كاملة مما يؤثر تأثيراً سلبياً على انضباط الأصوات عند العازف ويؤدى انخفاض قوة شد الوتر إلى اتساع فى الحيز الذى يتردد فى حدوده الوتر ، مما ينتج عنه قلة إمكانية أداء بعض أساليب التعبير التى تتميز بشدة الصوت حيث يتطلب أدائها إلى تقويس سريع مع الضغط مثل[1]:

fortissimo FF
Marcato
Forzando SFZ

---

* مقابلة شخصية مع د. رضا رجب : أستاذ آلة الكمان والعميد السابق للمعهد العالي للموسيقى العربية .

[1] منير سعد خليل : ضبط أوتار آلة الكمان على الطبقة الصغيرة ومشكلاتها وكيفية التغلب عليها ، رسالة ماجستير غير منشورة ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٩٦ ، ص ٩٢.

من هنا وحيث أننا نبتغى دائمًا الأفضل والارتقاء فى الأداء والحصول على مهارات تضيف إلى العازف والمؤدى إبداعات وتميز فقد رأت الباحثة أن تصوير الألحان على نفس التسوية سواء تسوية غربية أو تسوية مصرية فإننا نحصل على مهارة وتمكن فى الأداء وقد وضعت الباحثة بعض التدريبات لكل لحن مصور على درجة غير الدرجة الأساسية للمقام ليتمكن المؤدى من أداء اللحن المصور .

ويرى الماستيرو (سامى نصير)[٢] أن هذا البحث يعتبر نواه لتفعيل الأربعة وعشرون ربعا العربية والفارسية والتى لم تفعل برغم وجودها الفعلى .

وتري الباحثة ضرورة الاهتمام بتدريب دارسى آله الكمان العربى على تصوير المقامات العربية ذات البعد المتوسط (ثلاثه أرباع التون) وذلك فى جميع الأوضاع على الآله .

المقامات العربية

إن الموسيقى العربية زاخرة بمقاماتها العربية التى تحمل أسماء كثيرة قد يعجز الكثيرون منا على استخدامها ، رغم أنها تصوير لمقام معين على درجة معينة ومن الأسهل أن تحمل اسم الدرجة التى يبنى عليها المقام .

فعلى سبيل المثال لا الحصر مقام الحجاز كار يبنى على درجة الراست ودليله :

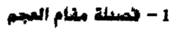


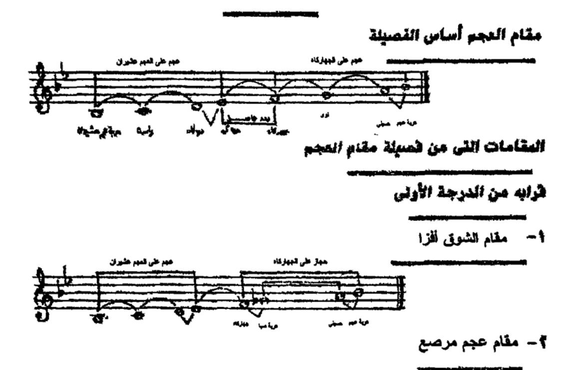
مع رفع كل من الدرجتين الثالثة والسابعة نصف تون .

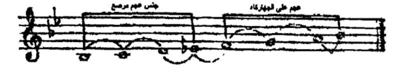
(٢) مقابلة شخصية مع المايسيترو سامى نصير قائد فرقة أم كلثوم وأستاذ آلة القانون .

ونفس المقام بأبعاده إذا بنى على درجة اليكاه يسمى شد عربان وإذا بنى على درجة الدوكاه سمى شهناز وإذا بنى على درجة الحسينى عشيران سمى سوذدل .

وهكذا بقية المقامات العربية المختلفة ومن الآراء المختلفة التى تؤيد أن يسمى المقام باسم الدرجة التى يبنى عليها المقام المايسترو سامى نصير ونقلاً عنه المايسترو عبد الحليم نويره رحمه الله [1] ، وسوف نتصدى الي بعض المقامات وفصائلها وخاصة المستخدمة في البحث الراهن مثل :







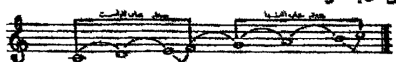
[1] مقابلة شخصية مع المايسترو سامى نصير .

المقامات التى من فصيلة مقام العجم

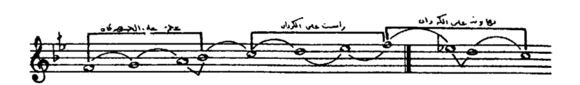
فرايه من الدرجة الثانيه :-

١- مقام تبريز

تصوير مقام العجم على درجة الراست
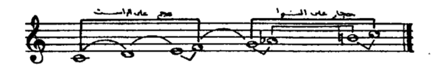


٢- مقام جهاركاه :
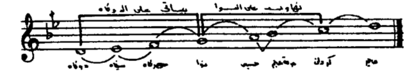


٣- مقام الجهاركاه السلطانى :-

تصوير مقام الشوق أفزا على درجة الراست



2 فصيلة مقام البيـــاتى
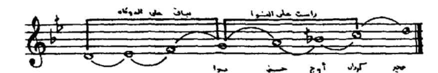
مقام البياتى أساس الفصيله
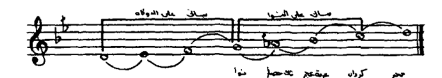


المقامات التى من فصيله مقام البياتى

قرابة من الدرجة الأولى :
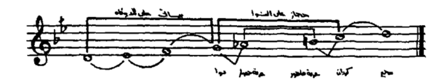
١- مقام الحسينى



٢- مقام البياتين



٣- مقام الشورى القرجغار



المقامات التى من فصيلة مقام البياتى :

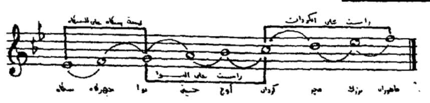
قرابة من الدرجة الثانيه

مقام حسينى عشيران



3- فصيلة مقام السيكاه

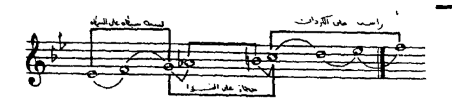
مقام السيكاه أساس الفصيله



المقامات التي من فصيلة مقام السيكاه

قرابه من الدرجة الأولى

١- مقام الهزام



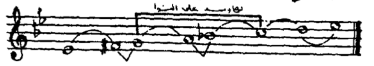
مقام سيكامايا :-
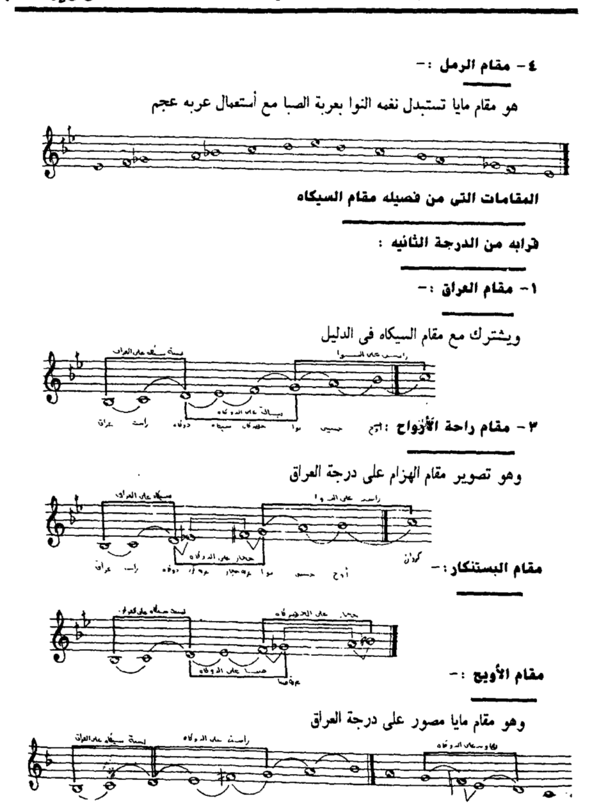
وفيه تستبدل جنس الفرع راست النوا بنهاوند النوا في حالة الهبوط .



٢- مقام المستعار :-

هو مقام ما تستبدل الجهاركاه بعربة حجاز لتكون حساس لجنس نهاوند النوا وتعتبر علاقة عارضة في أثناء سير اللحن.





٤- مقام الرمل :-

هو مقام مايا تستبدل نغمه النوا بعربة الصبا مع أستعمال عربه عجم

المقامات التي من فصيله مقام السيكاه

قرابه من الدرجة الثانيه :

١- مقام العراق :-

ويشترك مع مقام السيكاه فى الدليل

٣- مقام راحة الأرواح :-

وهو تصوير مقام الهزام على درجة العراق

مقام البستنكار :-

مقام الأويج :-

وهو مقام مايا مصور على درجة العراق

تصوير الألحان :

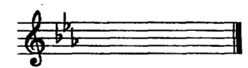
إن التصوير في الموسيقى هو نقل لحن ما من طبقته الأصلية إلى طبقة أخرى ترتفع أو تنخفض عنه بمسافة موسيقية معلومة ويكون ذلك للتيسير في ادا المطرب او المطربة .

تصوير مقام العجم على أى نغمة موسيقية

لتصوير مقام العجم على أى درجة موسيقية نتبع ما يلى :

وضع دليل المقام الكبير لهذه الدرجة ثم تدوين المقام من نفس الدرجة .
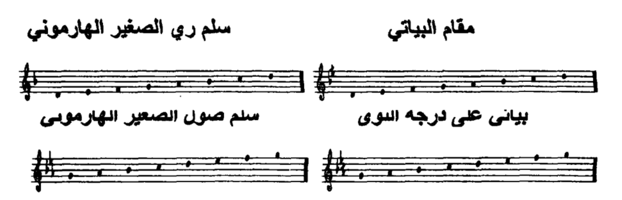
مثال : إذا دونا مقام العجم عشيران على درجة (عربة كرد) أى (مى ♭) فإنه سيكون الدليل هو دليل مقام (مى ♭) الكبير .
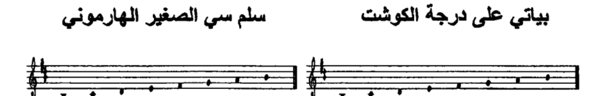


مقام البياتى

مقام البياتى هو سلم رى الصغير الهارمونى بدون حساس تنقص درجته الثانية ربع صوت .

مثال :



بياتي على درجة الكوشت **سلم سي الصغير الهارموني**



لتصوير مقام البياتى على أى درجة يمكن اتباع الآتى :

أولاً : يكتب دليل السلم الصغير للدرجة المراد التصوير عليها ، وإذا كان الدليل ذو علامات بيمول فأننا نضيف علامة نصف بيمول على البيمولات الأصلية بدليل السلم الصغير مع عدم وضع الحساس .

وفى حالة عدم بقاء علامات بيمول لإضافتها فإننا نضيف علامة نصف بيمول إلى البيمول الأول للدليل هكذا :



حيث تصبح نغمة (سي ♭) (سي ♭ ونصف) .

وإذا كان الدليل ذو (دييزات) ، فسوف نخفض أخر دييز من الدليل ويكون نصف دييز مع عدم رفع الحساس .

وفى حالة عدم وجود دييزات فإننا نضع علامة (سى نصف ♭)[1] .

الاطار العملي :

قامت الباحثة باستخدام المنهج الوصفي وتحليل المحتوى لعينة البحث المختارة من الأغاني المصرية (عينة عشوائية من خلال برنامج التدريب
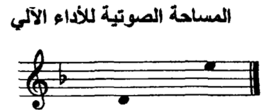
---

(1) **محمد صلاح الدين** : تصوير الألحان ، ص ٢٠

لكبار السن) ، وقد اعتمدت الباحثة من خلال المنهج إلي عناصر التحليل الآتية:

النموذج الأول:

اسم العمل	إسال عليا
اسم الملحن	محمود الشريف
نوع القالب	مونولوج
المقام	جهاركاه مصري أو عجم مصور علي درجة الفا
الميزان	رباعي بسيط
الضرب	المذهب فوكس والكوبليه وحدة كبيرة
الصعوبات التي سيتم تذليلها	أستخدمت الباحثة الأوضاع والانتقالات إلي الوضع السادس للتدريب علي الأوكتافات العليا .

المساحة الصوتية للأداء الآلي



المساحة الصوتية لأداء المطربة



النص :

إسال عليه وإرحم عنيـــه　　من دمعة رايحة ودمعة جاية

إسال عليه

حبيبـــى أنت الوحيـــــد　　ومهما تقسى حـــبى يزيـــد

لا ليا غيرك ولا لىّ حـــد　　ولا أفتكرلك غير كـــل ود

وعشان بحبك يصعب عليا وأقول غرامك مكنش لـــىّ

ياللى غرامك كله قســــيه إسأل عليّ

تبدأ المطربة غناء المذهب من نغمة (لا) الحسينى وفى المازورة الخامسة بعد المرجع تهبط فى الأداء تسلسلاً إلى نغمة (الرى) الدوكاه وفى المازورة الثانية فى المذهب تقف على نغمة الكردان وتختم المذهب فى المازورة العاشرة على نغمة الجهاركاه .

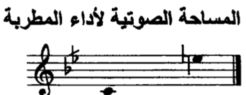
وفى غناء الكوبلية تبدأ الأداء فى نغمة الكردان فى المازورة الأولى من الكوبلية وهذا يدل على قوة صوت المطرب أو المطربة وجودة الأداء وتصل بصوتها بعفق نغمة المحير فى المازورة التاسعة عشر وتختم الغناء فى أساس المقام على درجة الجهاركاه فى المازورة رقم ثلاثين نهاية الكوبلية .

النموذج الثاني:

اسم العمل	عليك صلاة الله وسلامه
أسم الملحن	فريد الأطرش
نوع القالب	طقطوقه
المقام	بياتي
الميزان	رباعي بسيط
الضرب	المصمودي الديني
الصعوبات التي سيتم تدليلها	أداء مقام البياتى علي درجة الراست حيث أداء نغمة الرى نصف بالأصبع الثاني (وضع ثالث) والتدريب عليها

المساحة الصوتية للأداء الآلي

المساحة الصوتية لأداء المطربة



النـــص :

عليك صلاه الله وسلامــــه   شفاعة ياجد الحسنيـــــن

دة محملك رجعت أيامــــه   هنية واتملت به العيـــن

شفاعة لله ياقاصد مكــــه   ونيتك بالكعبة تطــــوف

تبوس لي فيها تراب السكة   امانة من مؤمن ملهـــوف

سالت دموعة وطال دعـــاه   في يوم رجوعه ينول مناه

دي قبلتك يانبي ادامـــــة   عليك صلاه الله وسلامـــه

تبدأ المطربة بغناء نغمة الراست (أنكروز) ثم جنس بياتي علي الدوكاه في المازورة ١:٤ ثم نهاوند علي النواه في ٥:٦ ثم عجم علي الجهاركاه في المازوة ٧ ثم تنتهي في مقام البياتي في نهاية المذهب ، وفي التسليم للكوبلية يبدأ من النغمة الخامسة جنس كرد علي الحسيني في بداية المازورة ثم بياتي علي الدوكاه في ١١:١٢ وفي ١٣:٢٠ تهيئة لمقام العجم ، ثم المازورة ٢١ جنس نوأثر علي درجة العجم وفي المازورة ٢٤ حجاز علي الكردان ثم في اعادة المرجع المازورة ٢٥ بدلا من (الري♭) يطلق المحير لاداء جنس كرد علي الحسيني ٢٦:٢٧ ثم عجم علي الجهاركاه ٢٨:٣٠ ثم ينتهي بمقام البياتي علي الدوكاه ٣٢:٣٣ ثم يعاد المذهب .

النموذج الثالث :

اسم العمل	بيت العز يابتنا
أسم الملحن	محمد المو جي
نوع القالب	طقطوقة
المقام	هزام
الميزان	ثنائي بسيط
الضرب	ملفوف
الصعوبات التي سيتم تدليلها	أداء مقام الهزام وراحة الأرواح و السيكاه المصورة علي تك حصار (لا نصف ♭) من خلال التدريبات ذات المهارات المختلفة بالأشكال الإيقاعية المختلفة وأداء المقام والاوكتافات.

النص :

بيت العز يابتنا علي بابك عنبتنا

لاخضرة وضليلة بترفف علي العيلة

ونغني ياحليلة ياحليلة من اول عتبتنا

يابيت العز يابيت السعد يابيت الفرح يابتنا

الله الله علي عشرتنا وعلي لمتنا حولين بعضنا

الله علي اجمل ايامنا وعلي احلامنا وحكايات ليالينا

القمة الحلوة تجمعنا تشبعنا وتكفينا

والكلمة الحلوة تصبحنا وتمسينا

ابعد ياشيطان ابعد ياشيطان

ان جيت من الحيط هنسد الحيط بحجر صوان

وان جيت من الباب هنرد الباب ونعيش في امان

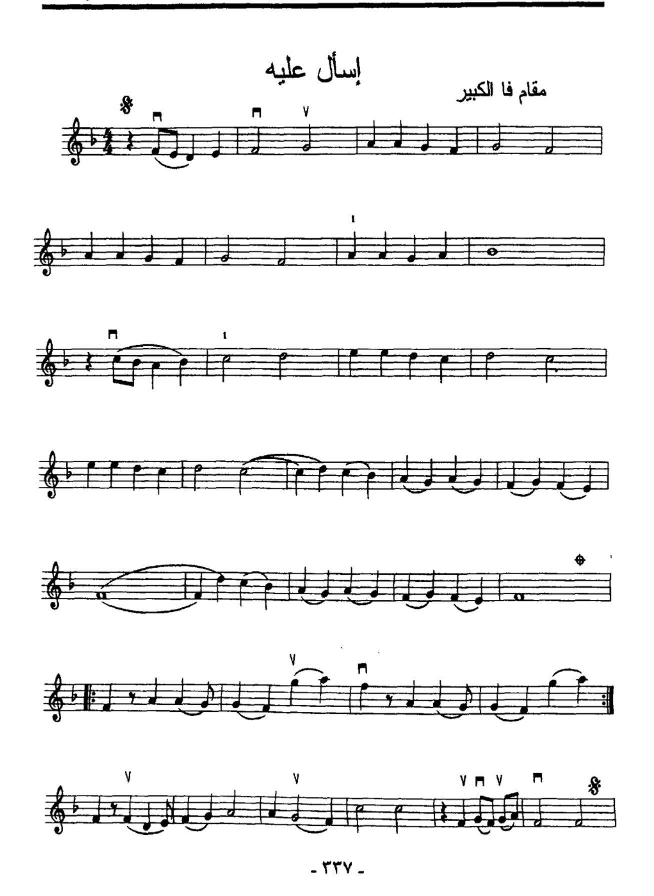
ابعد ياشيطان ابعد ياشيطان
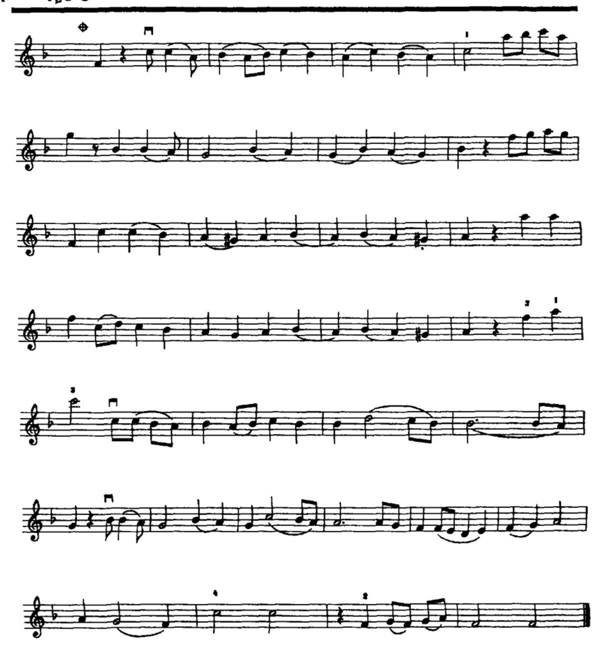
بيت العز يابتنا علي بابك عنبتنا

تبدأ المقدمة الموسيقية بطابع السيكاه في المازورة ١:٣ ثم ينتهي في الجواب في المازورة الرابعة ومن ٥:٨ جنس راست علي الكردان و١٢:٩ جنس بياتي علي المحير ثم من ١٨:٢٠ مقام الهزام ، ثم غناء المذهب في مقام الهزام الي مازورة ٤٠ ثم تغني المطربة رد او تجاوب مع الكورال في اداء جنس الرصد علي الكردان ثم هبوطاً لاداء الهزام من مازورة ٤١:٥٢ ثم غناء الحجاز علي النواى ٥٣:٦٤ والنوار الاول من ٦٥ ثم ترد الفرقة (الآلات) في جنس راست علي راست ثم تغني المطربه مقام الراست ثم تنتهي بأداء الحجاز علي النوى لتؤدي نهاية الاغنية في مقام الهزام .

الإطار التطبيقي :

ترى الباحثة أن تبدأ بتصوير أغنية "إسأل عليه" وهي في مقام (فا) ماجير، وقد تم تصوير الأغنية في مقامي (دو) ماجير ، وعجم عشيران (سي ♭) ماجير، وقد وضعت الباحثة ترقيمًا للأغنية ، وترقيمات التدريبات .


إسأل عليه
مقام فا الكبير
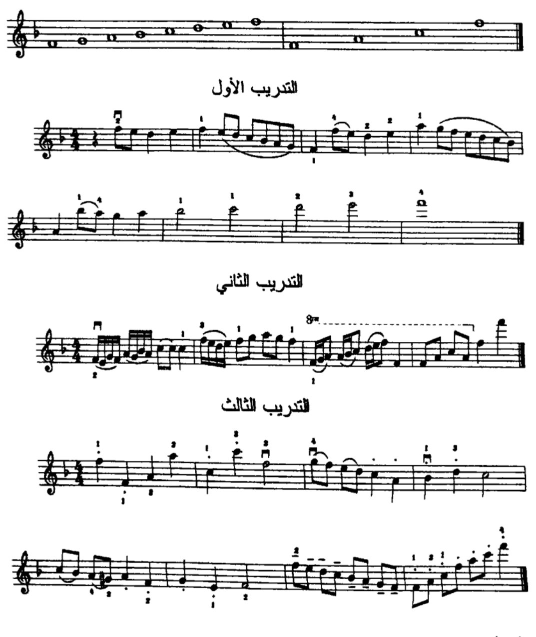


التدريبات :

لسهولة تصوير وأداء المقام الكبير "الماجير" فقد اهتمت الباحثة بالأداء المتحرك والإنتقالات في الأوضاع العليا وكذلك أشكال القوس .

يعزف المقام والأربيج أولا .

مقام فا الكبير والأربيج
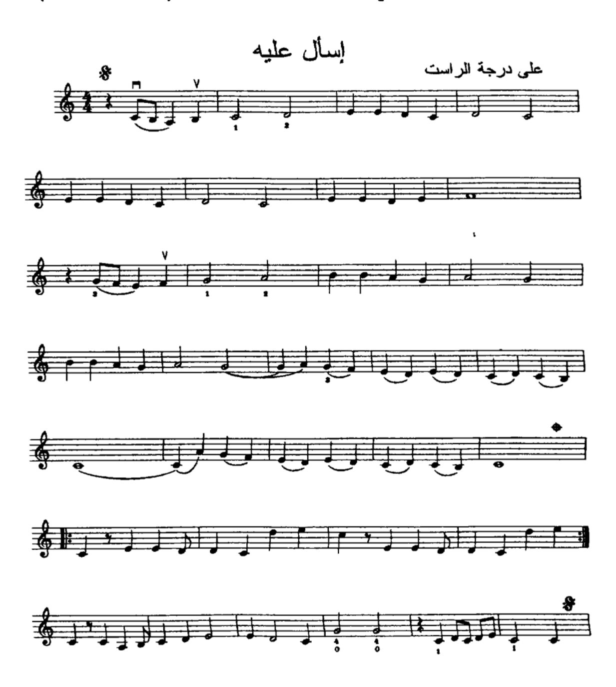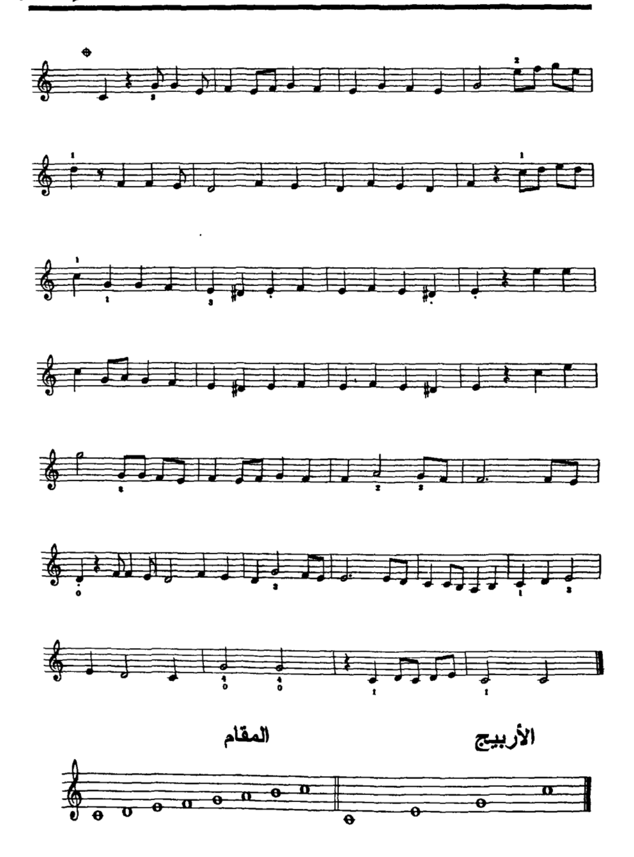


التعليق :

وظفت الباحثة هذه التدريبات للتدريب على :
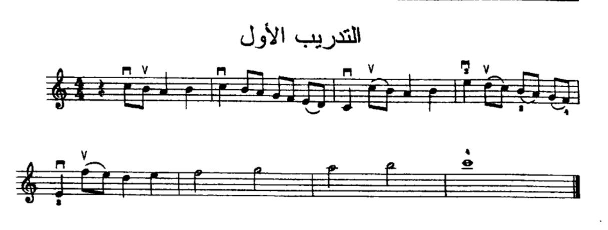
١- الانتقـال بـين الأوضـاع حتـى الوضـع السـادس للتـدريب علـى أداء الأوكتافات العليا (مهارة لليد اليسرى) .

٢- التدريب على شكلي القوس الليجاتو والاستكاتو (مهارة لليد اليمنى) .




المقام
الأربيج

التدريب الأول
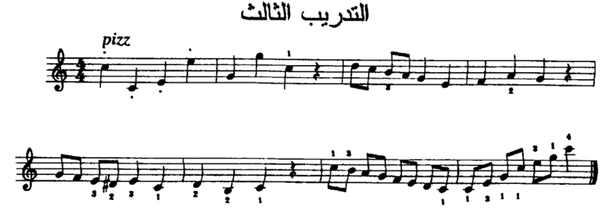


يؤدى التدريب السابق بطريقتين الأولى نبر (Pizz) والثانية باستخدام القوس (مهارة لليد اليمنى) .

التدريب الثاني



استخدمت الباحثة وحدة الدوبل كروش للإحساس بالسرعة (مهارة لليد اليسرى) ومعها استخدمت الرباط لأداء الليجاتو واستخدام القوس العريض في ربط الدوبل كروش والكروش ، ثم استخدمت الاستكاتو في نهاية التدريب في النصف الأول من المازورة الرابعة ثم ديتاشيه في النوار الثالث والرابع من نفس المازورة (مهارة لليد اليمنى) .
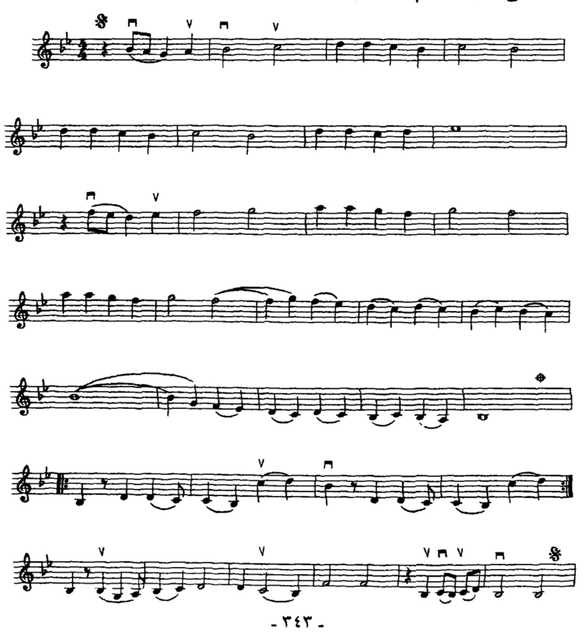
التدريب الثالث
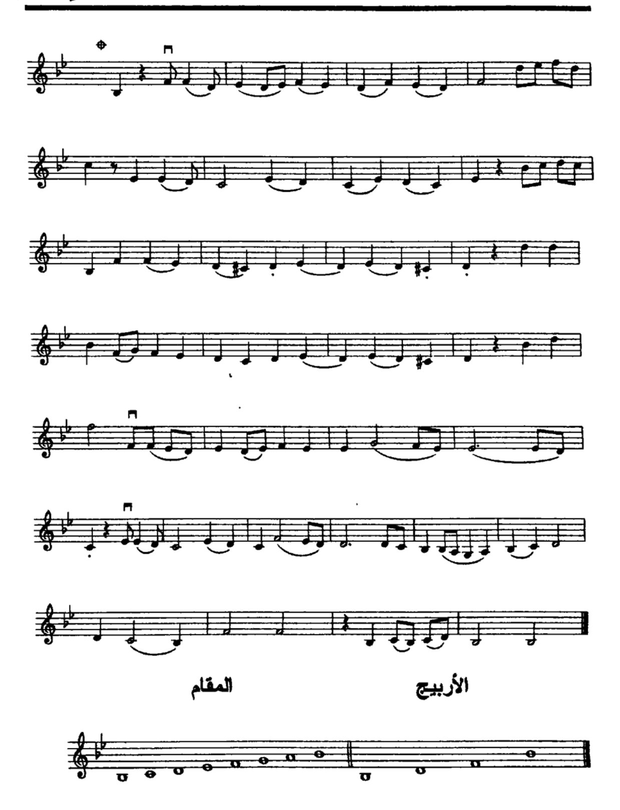


التدريب الثالث للإحساس بحساس الدرجة الثالثة للمقام – (ري #) حساس نغمة مي ، وللتدريب على مهارة النبر ، والإحساس بسكتة النوار ثم استخدام الديتاشيه (مهارة لليد اليمنى) ، كذلك الانتقال من الوضع الأول إلى الثالث (مهارة لليد اليسرى) وأداء أربيج سلم دو في الوضع الثالث .
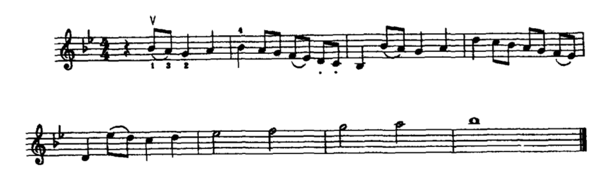
إسأل عليه

على درجة العجم عشيران
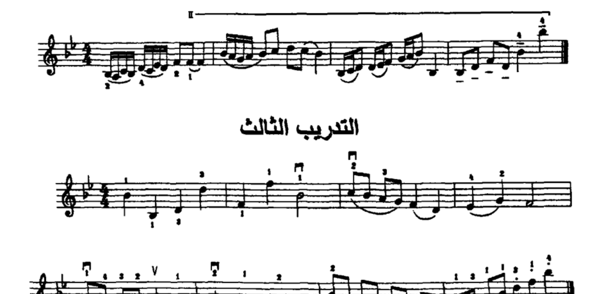



المقام
الأربيج

التدريب الأول



يؤدى في الوضع الثاني (ثابت) .

التدريب الثاني



التدريب الثالث

يؤدى التدريب السابق بطريقتين الأولى كما هو مدون والثانية بالنبر (Pizz) .
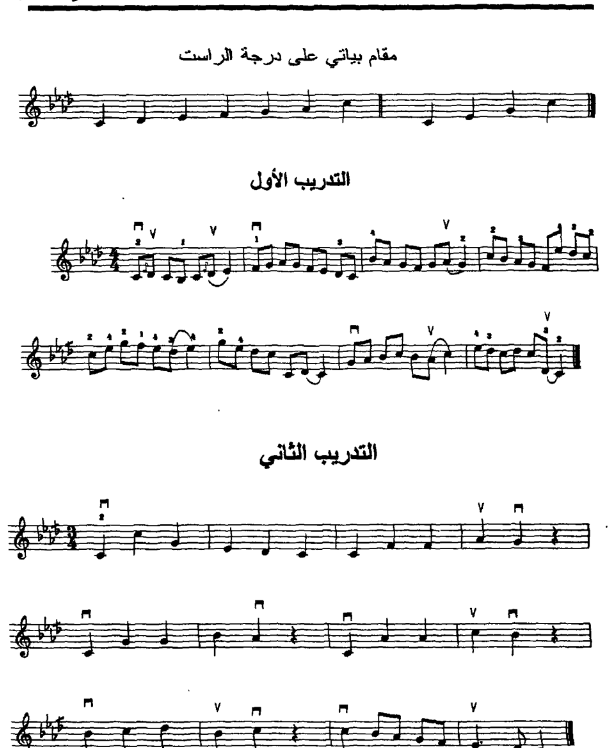
– التدريب الثاني والثالث تدريب متحرك في الوضع الأول والثاني .

عليك صلاة الله
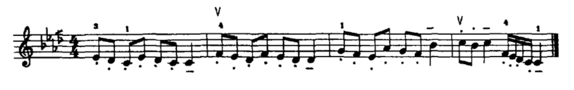
بياتي دوكاه

عليك صلاة الله
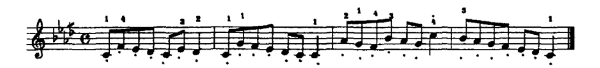
بياتي على درجة الراست


مقام بياتي على درجة الراست
التدريب الأول
التدريب الثاني

التدريب الثالث



التدريب الرابع



بياتي مصور على درجة الراست :

التدريب الأول (وضع ثاني ثابت) :

استخدمت الباحثة الوضع الثاني ، حيث تعفق (ري نصف♭) بالأصبع الثالث ، وتعفق الحلية بالأصبع الرابع ، فيكون التدريب ذو أهمية كبرى لمهارة اليد اليسرى ، حيث تدريب الأصبع الرابع على أداء الحلية (الأتشيكاتورا) وتدريب الأصبع الثالث على أداء السيكاه (ري نصف♭) والتدريب على استخدام الوضع الثاني .

التدريب الثاني (وضع ثاني ثابت) :

في زمن ثلاثي بسيط وشكل قوس ديتاشيه .

التدريب الثالث (وضع ثالث ثابت) :

مهارة لليد اليسرى ، مهارة لليد اليمنى "الاستكاتو المفكوك" .
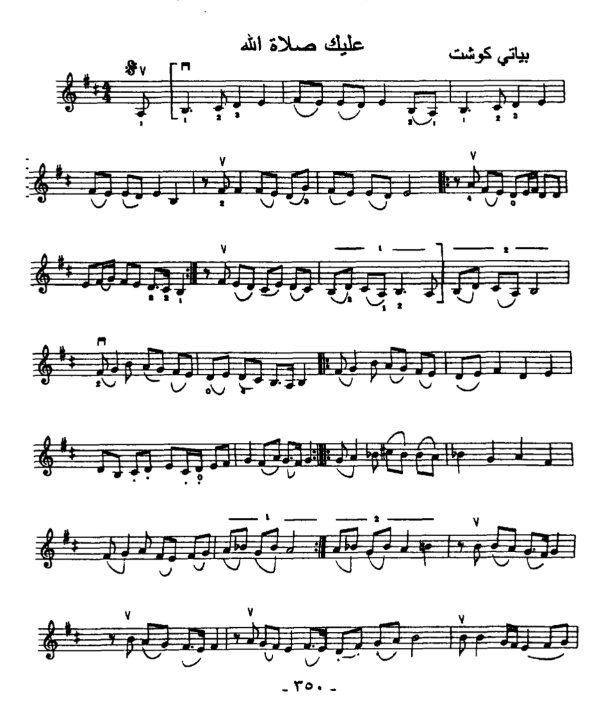
التدريب الرابع (وضع ثالث ثابت) :

مهارة لليد اليسرى ، مهارة لليد اليمنى "الاستكاتو المفكوك" .

ملحوظة :

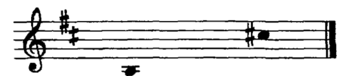
استخدمت الباحثة القوس المفكوك – مهارة لليد اليمنى – لتدريب رسغ اليد اليمنى على الصعود والهبوط بطريقة صحيحة .

– مهارة تثبيت القوس (مازورة ٤ ، ٦ ، ٨ ، ١٠) .
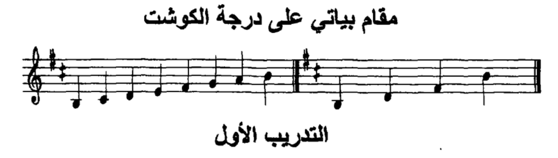




المساحة الصوتية للاغنية المصورة على درجة الكوشت :
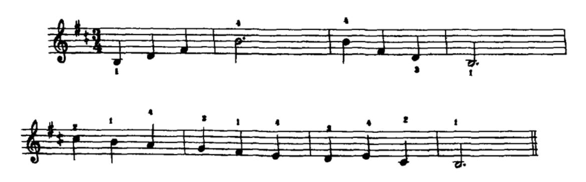


التدريبات :

مقام بياتي على درجة الكوشت
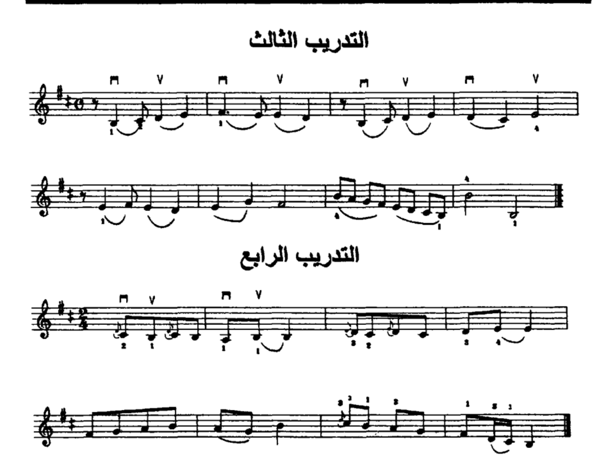


التدريب الأول



التدريب الثاني
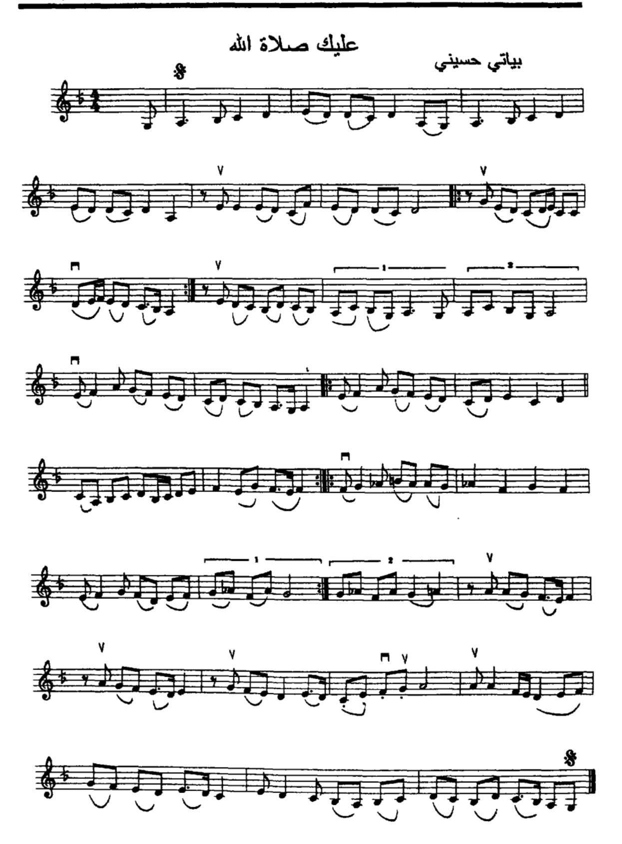




التعليق :

التدريب الأول (وضع ثاني ثابت) .

التدريب الثاني (متحرك بين الوضعين الأول والثاني) . مع أداء نغمة (دو نصف #) بالاصبع الثانى فى وضع ثانى .

التدريب الثالث (متحرك بين الوضعين الأول والثاني) .

التدريب الرابع (متحرك بين الوضعين الأول والثاني) . مع استخدام حلية الاتشيكاتورا (مهارة لاصابع اليد اليسرى) .


عليك صلاة الله
بياتي حسيني
1
2
1
2

المساحة الصوتية للاغنية المصورة على الحسينى عشيران :
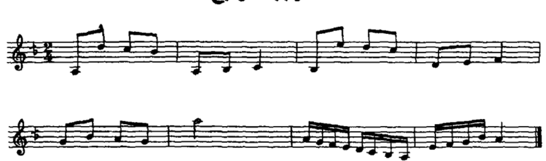
التدريبات :

التدريب الأول

التدريب الثاني

التدريب الثالث

التدريب الرابع



التعليق :

التدريب الأول :

استخدمت الباحثة الوضع الأول لأداء جنس الجذع لمقام بياتي الحسيني عشيران على وتر اليكاه ، كما أنها استخدمت مهارة لليد اليمنى وهي التنقل ما بين وتري اليكاه والنوى كما في المازورة الثانية والثالثة والرابعة والسادسة والسابعة والثامنة ، والتنقل بين وتري اليكاه والمحير كما في المازورة الرابعة – آخر الضلع الأول وأول الضلع الثاني – والمازورة الخامسة – آخر الضلع الأول والضلع الثاني - والتنقل بين وتري المحير والدوكاه – آخر الضلع الرابع في المازورة الرابعة وأول الضلع الخامس في المازورة الخامسة، وآخر مازورة ٥ وأول مازورة ٦ .

التدريب الثاني :

استخدام الوضع الأول ، مهارة التنقل بين الأوتار (مهارة لليد اليمنى) لتدريب رسغ اليد اليمنى على الإنتقال بين الأوتار ، لتأخذ اليد شكلها الصحيح.

التدريب الثالث :

الاهتمام بمهارة التنقل ما بين الوتر الرابع والثاني (الضلع الرابع في المازورة الأولى والضلع الأول في المازورة الثانية والضلع الرابع والضلع

الأول في المازورتين الثانية والثالثة ، الثالثة والرابعة والرابعة والخامسة) ، ثم الإنتقال بسلاسة ما بين الأوتار الرابع والثالث والثاني والأول في الموازير ٦ ، ٧ ، ٨ كمهارة لليد اليمنى ، ثم استخدمت الباحثة الوضع الثالث (مهارة لليد اليسرى) في المازورة الثالثة ، ومن نصف الضلع الثالث في مازورة ٦ : ٨ .

التدريب الرابع :

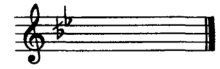
استخدمت الباحثة نفس المهارات السابقة .

بيت العز :

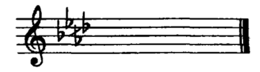
دليل مقام الهزام :



دليل مقام راحة الأرواح :
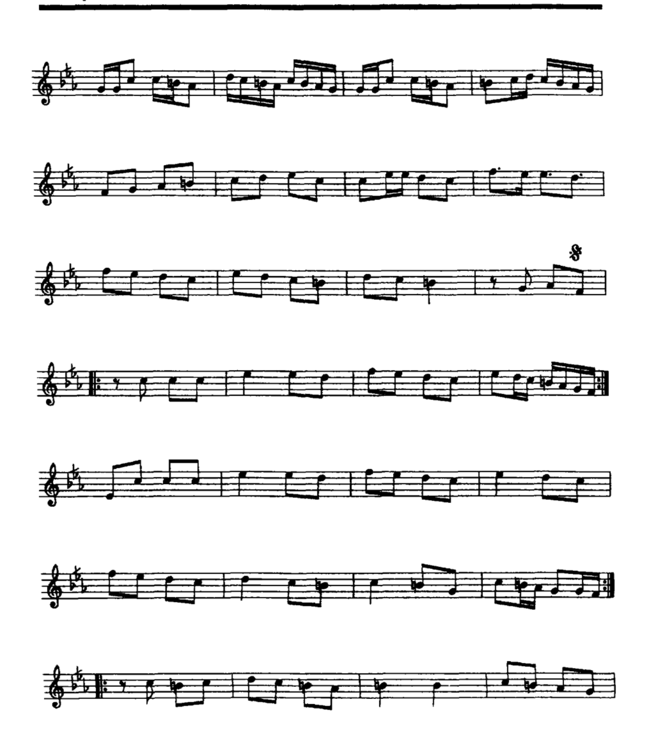


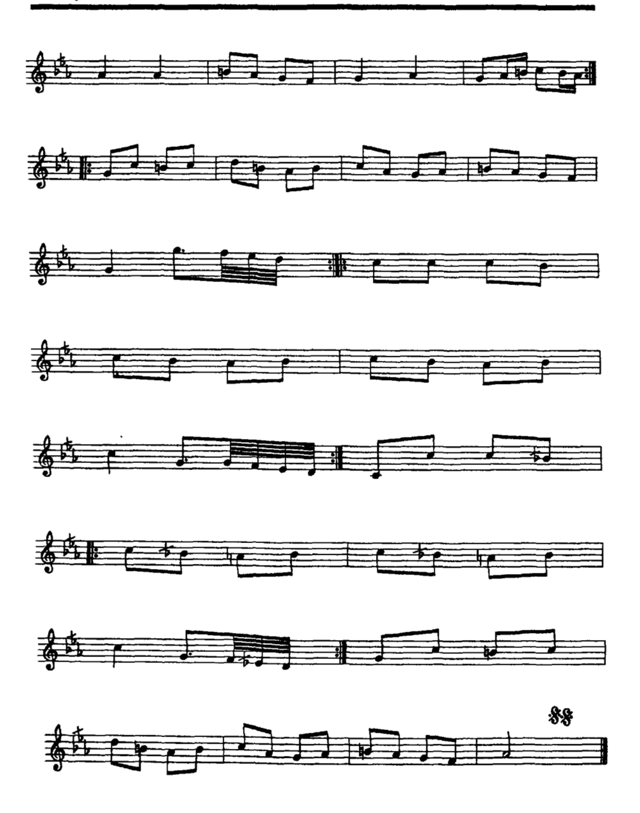
الدليل المصور على درجة (لا نصف ♭) :



بيت العز

على درجة الهزام
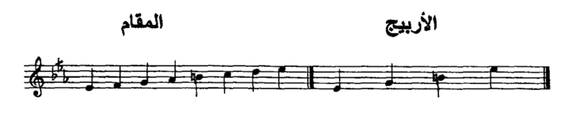




المساحة الصوتية للاغنية (غناء المطربة) :

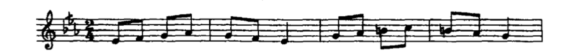


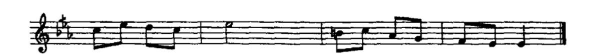
طريقة التدريب على الأداء :

اداء المقام والاربيج أولا ثم التدريبات المبتكرة .
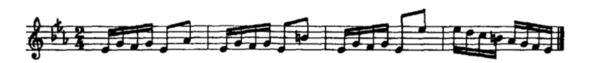


التدريب الأول
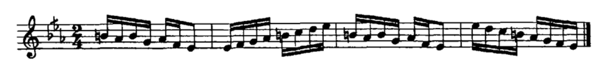




يؤدى جنس الجزع للمقام وليس طابع السيكاه وذلك للمس نغمة (لا ♭) وذلك للاحساس بالهزام فى المازورتين ١، ٢ ثم جنس الفرع وهو حجاز على درجة النوا ، ثم راست على الكردان ويستقر على جواب السيكاه حتى ينتهى على نغمة السيكاه فى اداء جنس حجاز هابط للإحساس بالهزام .

التدريب الثاني
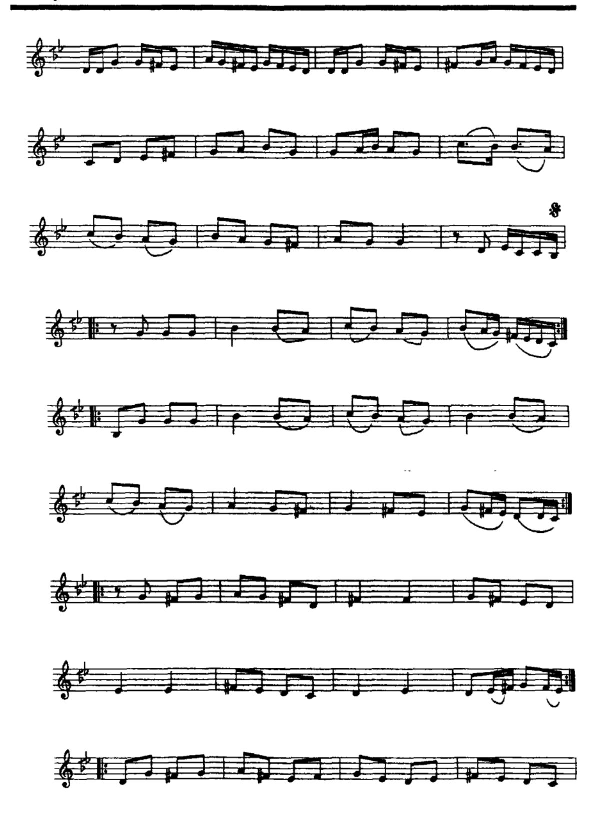


التدريب الثالث
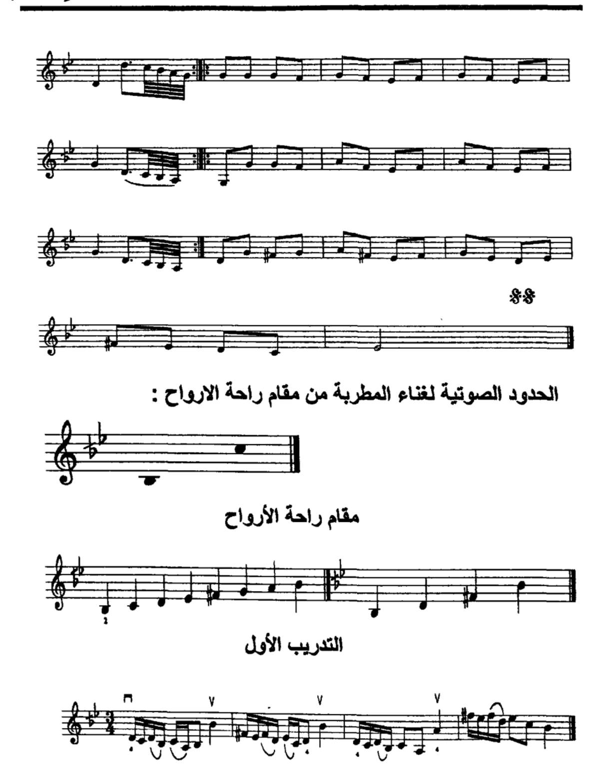


التدريب الثانى والثالث انتقالات لحنية صاعدة وهابطة للاحساس بمقام الهزام.

بيت العز

من مقام راحة الأرواح
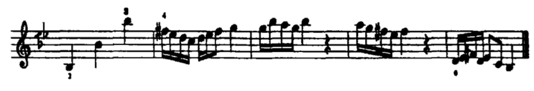




- التدريب على استخدام الاصبع الرابع ، واستخدام الشكل الايقاعى

- اداء مقام راحة الارواح

التدريب الثاني
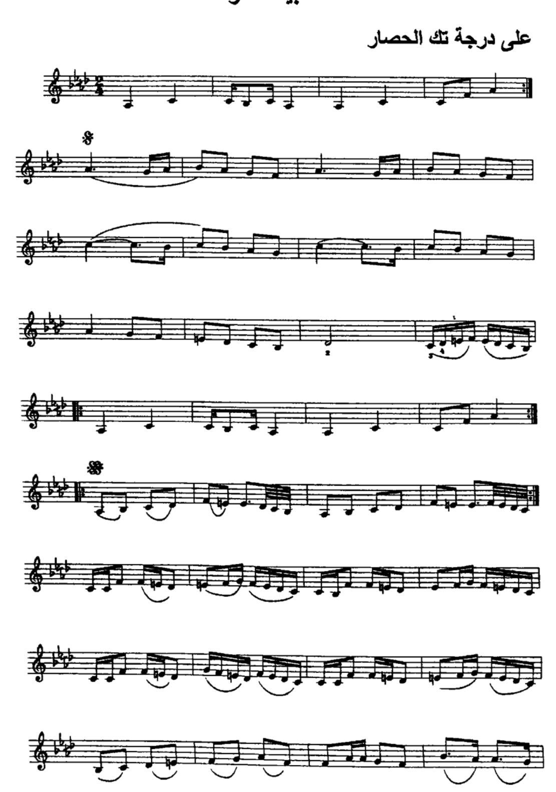


التدريب الثالث
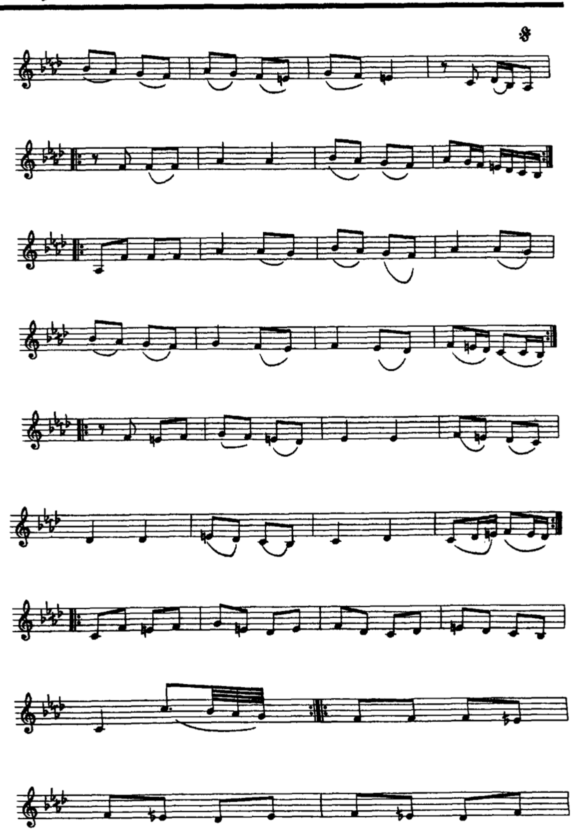


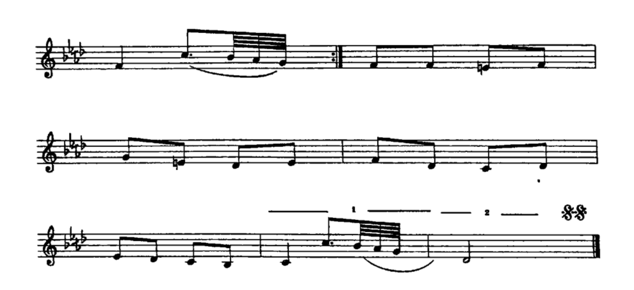
- التدريب الاول والثالث : وضع أول ثابت.
- التدريب الثانى : متحرك (وضع أول وثالث)

بيت العز

على درجة تك الحصار
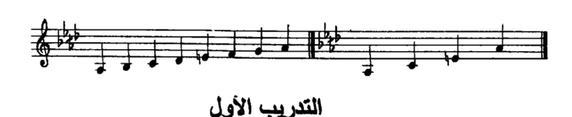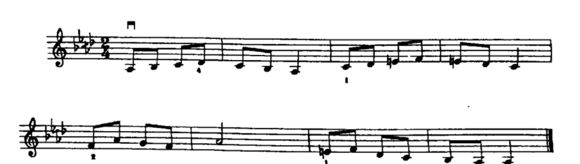






المساحة الصوتية للمطرب بعد التصوير على تك حصار :



مقام هزام على درجة تك حصار
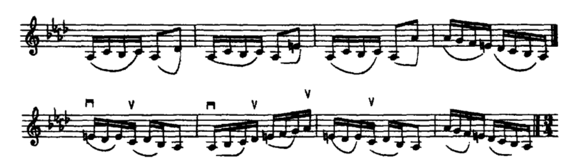


التدريب الأول
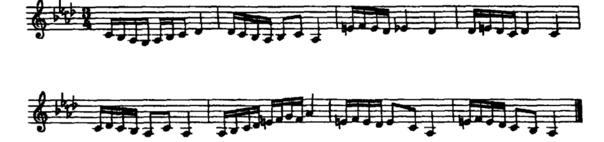


يؤدى جنس الفرع للاحساس بطابع المقام ثم جنس الجزع حجازعلى درجة الراست فى وضع ثالث ، ثم راست على درجة الجهاركاه للاحساس بنغمة التك حصار (لا) ثم الحجاز مرة أخرى ثم الانتهاء على قرار المقام فى مازورة (٨).

التدريب الثاني



انتقالات لحنية صاعدة وهابطة للاحساس بمسافات وابعاد هزام التك حصار (مهارة لليد اليسرى) مع استخدام الاشكال الايقاعية ، ، واستخدام الرباط فى اداء الدوبل كروش المربوط (مهارة لليد اليمنى) .

التدريب الثالث



استخدام القوس السريع المفكوك مع الانتقالات اللحنية للتدريب على ابعاد ومسافات المقام المصور على نغمة تك حصار (لا نصف♭) .

نتائج البحث :

ادى تصوير الاغنيات على الدرجة المناسبة لصوت المطرب الى سلاسة فى أدائه وسهوله ويسر وتمكن فى أداء عربات بالاصوات المختلفة رجالا ونساء ، وقد أدت التدريبات إلى الوصول بالعازف إلى أداء مميز ، حيث أن أداء المقام والأربيج ثم أداء بعض التدريبات المختارة يؤدي إلى إستيعاب سريع للمقام في مكانه غير الأصلي والغير معتاد عليه ، ولكنه ساعد المطرب الغير قادر على الأداء في الطبقات الأصلية على الاداء بدون مجهود شاق من قبله.

كذلك يؤدي هذا التصوير إلى إضافة مهارة للعازف على آلة الكمان وتمكن في أداء أي مقام موسيقي من أي درجة صوتية .

التوصيات :

توصي الباحثة بالتدريب المستمر للمقامات المصورة والتدريبات المؤلفة لها ، لأن هذا التدريب يضيف تمكن وقدرة ومهارة للعازف المؤدي لتلك المقامات المصورة ، حيث أنه إذا واجهته مقطوعة موسيقية أو أغنية بها علامات تحويل استطاع أن يؤديها بسرعة ومهارة من اى مكان ومن أى عربة من نغمات المقام فى الموسيقى العربية .

وتوصي الباحثة بوضع تدريبات على المقامات المصورة لآلة الكمان من قبل الأساتذة والخبراء ممن لهم باع طويل وخبرة في أداء مختلف الألحان .

المراجع

أولا : المراجع العربية :

١- **أحمد بيومي :** القاموس الموسيقي : المركز الثقافي القومي دار الأوبرا المصرية ، ١٩٩٢ .

٢- **سهير عبد العظيم محمد :** أجندة الموسيقى العربية ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان .

٣- **محمود أحمد الحفني :** علم الآلات الموسيقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٤- **منير سعد خليل :** ضبط أوتار آلة الكمان على الطبقة الصغيرة ومشكلاتها وكيفية التغلب عليها ، رسالة ماجستير غير منشورة ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٩٦.

٥- **محمد صلاح الدين :** مفتاح الألحان العربية ، الطبعة الأولى .

٦- **محمد صلاح الدين :** تصوير الألحان العربية ، الطبعة الثانية .

ثانيا : المراجع الأجنبية :

1-BLOM,ERIC;GROVE'S DICTIONARY OF MUSIC & MUSICANS , FIFTH EDITION , LONDON , MACMILLN L T D .,1954

2- Carl E . Seashort , Psychlogy of music , Dover , New York , 1967 .

3- Charles Ford , Making musical instruments , Feler , London , 1979

4- Gerry Mhite , Instrumental Arranging , Brown & Benchmark , U.S.A 1992 .



اكتئاب الأطفال
ترجمة مقدمة كتاب "يابني لا تحزن"
"لـ د. ستيفان كليرجيه"

د. سحر رجاء علي (*)

فكرة الكتاب

هو .. طفل رضيع .. جاء إلى الدنيا محملا بالبراءة والنقاء .. تراه يبتسم فتظن إن الدنيا بأكملها قد ابتسمت أمام عينيك .. وتنسى أمام هذه الابتسامة الطاهرة .. ما قد يجول بخاطرك من هموم .. و يعتصر قلبك من أحزان ..

تنسى أمام هذه الابتسامة البريئة .. هؤلاء الآخرين الذين قتلوا بداخلهم .. ذلك الطفل الذي كان ..

تنسى .. أمام هذه الابتسامة .. الصادقة .. طعم المرار الذي أذاقته لك الأيام..

وتنسى أمام هذه الابتسامة .. أنها .. رغم براءتها .. وعفويتها .. وجاذبيتها .. قد .. تذبل هي الأخرى ..

(*) مدرس بكلية الألسن – قسم اللغة الفرنسية – جامعة عين شمس

يا إلهي .. أيحزن الطفل الرضيع .. مثلي .. و مثلك .. كيف .. و قد جاء إلى الدنيا غافلا عما تحمله له الأيام من مفاجآت و تقلبات؟ !

نعم .. يحزن .. ويكتئب .. هكذا يقول الطبيب الفرنسي د. ستيفان كليرجيه (Stephane Clerget) في كتابه الهام .. " يا بنى .. لا تحزن".

يتناول هذا الكتاب مرض اكتئاب الأطفال الذي ظل لعقود طويلة غير معروف . فكيف لنا أن نتخيل أن الآلام النفسية يمكنها التوغل بداخل هذه الجنة .. جنة الطفولة .

بيد أن الدراسات أثبتت أن اكتئاب الأطفال مرض مؤكد ، فهو كالوحش الذي يملك عدة رؤوس غير مرئية و يظهر في صور عدة كالإخفاق الدراسي والأرق والسهاد وفقدان الشهية والإصابات الجلدية المختلفة ، الخ .

والمكتئب الصغير لا يشكو أحزانه ولا يفصح عنها وإذا فعل ذلك، يكون باستخدام كلمات الطفل ، تلك الكلمات التي يجب معرفة كيفية الإنصات إليها وفهمها.

إلا أن مرض اكتئاب الأطفال ، مرض قابل للعلاج دونما الرجوع الى العقاقير الطبية ، وذلك إذا ما تم تشخيصه تشخيصا دقيقا . ومن هذا المنطلق تأتى أهمية اطلاع الآباء بوضوح على أعراض هذا المرض وطرق علاجه والوقاية منه . وهذا هو هدف الكتاب والذي يعد أول كتاب يتناول هذا الموضوع بطريقة يسهل على الجميع فهمها واستيعابها.

ومؤلف هذا الكتاب هو طبيب الأطفال النفسي الفرنسي ستيفان كليرجيه الذي يقسم نشاطه ما بين عيادته الخاصة وعمله في المستشفيات المختلفة ولقد شارك هذا الطبيب في العديد من البرامج الإذاعية وقدم برنامجا تليفزيونيا موجها للمراهقين .

وفيما يلى ، ترجمة مقدمة هذا الكتاب .

المقدمة

" الو دكتور . أريد أن احدد موعدا لابني بنجامان الذي يبلغ من العمر ست سنوات ، فهو لا يمكث في مكان واحد ولا يكف عن اقتراف الأخطاء "

" عمت صباحا سيدي ، إن الأمر يتعلق بابنتي فيكتوريا البالغة من العمر تسع سنوات . فهي تبدو حزينة منذ قرابة شهر لا أعلم ما بها ، إنها تبكى لأتفه الأسباب . وفى أثناء الليل ، ينتابها خوف شديد إلى الحد الذي تصر فيه على النوم إلى جوارنا" .

" نصحتني مدرسة ابني جوناثان بالاتصال بكم . إنه في الصف الثاني الإعدادي ولم يعد يفعل شيئا في المدرسة، في حين انه كان دائما الأول على فصله منذ المرحلة الابتدائية "

" احدثكم بشأن طفلتي الرضيعة كليمونس . إنها مصابة بطفح جلدي وترفض الرضاعة . ولقد أشار على طبيبها باستشارتكم لأنه يعتقد انه مرض عصبي"

"إن الأمر لطارئ ، ابني بيير يستسلم للضرب دون أن يظهر أي رد فعل" .

" بنجامان وفيكتوريا وجوناثان وكليمونس وبيير ، جميعهم أطفال استقبلتهم في عيادتي الخاصة ، عيادة الطب النفسي للأطفال . وكان السبب الباعث على هذه الزيارة مختلفا في كل مرة . وكان القلق يعترى الآباء بنسب متفاوتة ، بيد أن التشخيص الذي كنت أتوصل إليه كان واحدا في الحالات كافة "

"كان بيير في الخامسة من العمر عندما التقيته للمرة الأولى . وفى قاعة الانتظار ، انخرط في نوبة بكاء شديد عند رؤيتي ، واختبأ بين أرجل والدته

التي كانت ترافقه والتي أصابها الذهول والارتباك . فهي لم تعد تعرف صغيرها الذي عادة ما كان غاية في اللطف والظرف . وقالت لي عند اجتماعي بها إن ثمة تحول طرأ على ابنها منذ قرابة ثلاثة اشهر ، أصبح على أثره متذمرا . وأعربت عن دهشتها من السأم والملل الذي يبدو وكأنه أصابه . فهو اقل سعادة من ذي قبل ولم يعد يعبأ بلعبه المفضلة عندما يكون وحيدا بالمنزل . بيد أن هذا ليس هو الدافع من استشارة الطبيب العاجلة " . فالأمر الذي يزيد من قلق هذه الأم هو ما لاحظته على طفلها منذ بضعة اشهر . فهو يستسلم للضرب من قبل جاره الصغير الذي يبلغ خمسة أعوام أيضا . والطفلان زميلان في فصل واحد في الحضانة . ويعرف عن هذا الولد الصغير الذي يدعى " ارثر " انه عدواني ولكن يبدو أن بيير هو ضحيته المفضلة . وعندما اكتشفت الأم – عند رؤية الكدمات والخدوش – مدى العنف الذي يتعرض له صغيرها ، كان رد فعلها سريعا ، إذ حذرت والدة ارثر – والتي كان بيير يمكث عندها عند عودته من المدرسة – انه لن يذهب إليها مرة أخرى على الرغم مما كانت الأم تراه في ذلك من حل عملي منذ رحيل مربية بيير التي كانت تشمله بالرعاية منذ مولده . ولكن ها هي قد أخذت تقنع نفسها بأنها ستتوصل حتما إلى حل آخر . وتوجهت إلى مدرسة ابنها كي توفر له الحماية . إلا أن بيير لم يكف عن الشكاية فهو يريد العودة إلى ارثر . وردا على الأم التي لم تكن تفهم القصد من وراء ذلك وكانت تتساءل قائلة " ولكنه ولد سيء حقا ، انه يضربك" ، كان بيير يقول: " هذا لا يهمني ، أن ذلك يسعده وأنا أحب أن أسعده " . وجن جنون الأم من هول ما سمعت وفى اليوم التالي هرعت إلى عيادتي لطلب المشورة وكان السؤال الذي وجهته لي هو: "كيف أرد على بيير؟ " . وقبل أن أجيب عليها توجهت إليها ببعض الأسئلة وعلمت أن الصغير أصبح صعب المراس عند تناول الطعام وبدا وكأنه فقد الشهية . كما اضطرب نومه وأصبح يستيقظ كثيرا ، وبينما كانت أمه تتحدث ،

وقع اختيار بيير على أكثر دمية ممزقة ورثة الثياب ووضعها – وحيدة- في أحد أركان الغرفة .كان بيير قليل الكلام عندما كنت أتحدث إليه على انفراد . وحينما كنت أؤكد له أن باستطاعته أن يفضى إلى بهمومه وإنني لن أبوح بأسراره ، كان يرد على قائلا انه لا يستطيع أن يفصح لي عن " سله"[i] لأن – والحديث لبيير – " صندوق السعادة الخاص به مكسور".

وتحدثت والدة بيير أيضا – وتدعى نيكول – عن مشكلات العمل التي تتكالب عليها منذ بضعة اشهر والتي جعلتها اقل قدرة – من الناحية النفسية - على التفرغ لرعاية صغيرها . فهي صحفية في مجلة نسائية أسبوعية ومهددة بفقد عملها نظرا لحركة تغيير شاملة ستشهدها المجلة ، وتحدثت كذلك عن رحيل " فاتو " المربية مالية الجنسية التي تولت رعاية بيير منذ شهوره الأولى والتي اضطرت للعودة إلى أفريقيا لتعذر حصولها على تصريح إقامة بفرنسا ، وجاء هذا الرحيل مفاجئا . ومنذ لقائي الأول ببيير رجحت أصابته بالاكتئاب وتأكد لي هذا التشخيص من خلال الاستشارات التالية . وكان الانفصال عن هذه الأم "المكررة " هو العامل المولد للمرض النفسي .

فلقد تأكد ما لهذا الانفصال من اثر بالغ على نفسية الصغير من خلال القصة الخاصة بوالدته . إذ أمضت نيكول طفولتها في شمال إفريقيا حيث أقام أجدادها وولد آباؤها . وتولت تربيتها مربية كانت نيكول تهيم بها عشقا . فالأم لم تكن تتواجد إلا فيما نذر لمشاركتها زوجها أعباء الحياة ومساعدتها له في عمله .

وأدت الأحداث المتعلقة باستقلال المستعمرات القديمة إلى عودة هذه الأسرة إلى فرنسا على نحو عاجل واضطراري . وكان هذا الرحيل مأساويا لهذه الأسرة ولأسر أخرى كثيرة اضطرت للعودة إلى بلادها . وعرفت نيكول كيف يكون الإحساس بالتمزق عند انفصالها - في مناخ يسوده العنف – عن مربيتها التي طالما أحبتها وتعلقت بها . ولم يستطع والداها – اللذان تغلب

عليهما الحزن من هول التجربة – مساعدتها أو مواساتها أو تعويضها عن هذا الحب المفقود .

كان عمر نيكول آنذاك خمسة أعوام مثل عمر ابنها اليوم . وها هي ذا تجهش بالبكاء عند روايتها لهذه الأحداث كما لو كانت قد وقعت بالأمس . بيد أن المتابعة الطبية لبيير قد سمحت له بالتسليم بفقدان " فاتو " كما ساعدت والدته بلا شك على التسليم هي الأخرى بالأمر الواقع ، وحملتها على التفكير بشكل مختلف في وظيفتها كأم .

وها هي قد قررت أن تشرع من الآن في بذل الجهد في هذا الدور على خلاف والدتها . وهكذا استعاد بيير سريعا قدرته على النوم واسترد شهيته ، كما ازدادت ثقته بالنفس عندما أدرك أن لا دخل له في رحيل " فاتو " وعاودته الرغبة في الحياة كما عادت الشمس تشرق من جديد في قلب نيكول .

ظل مرض اكتئاب الأطفال مجهولا لفترة طويلة ولم يبرز الاهتمام بهذه المسألة سوى في نهاية الستينيات حيث كان مرض الاكتئاب الذي يصيب الكبار قد وضحت معالمه تماما . ويعود ذلك إلى سببين . يكمن السبب الأول في أن الطفولة دائما ما كانت تبدو في نظر الآخرين عالما مثاليا بمنأى عن الهموم المعنوية والصعاب اليومية التي كان يعتقد أنها تلازم الكبار فقط . إذ كان يصعب التصور أنه في هذه الجنة ، في جنة الطفولة ، لا تكون الآلام المعنوية سوى حركات صبيانية . والطفل الصغير – والذي كان بدون شك يستشعر غيره الكبير منه – يجد نفسه مجردا من حقه في المعاناة النفسية .

وهذا يمثل جزئيا المفهوم الذي كان سائدا منذ العصور الوسطى وحتى القرن الثامن عشر والقائل بأن الطفل الذي يقل عمره عن سبع سنوات لا عقل له لان حديثه غير منظم .

ويقول ايرازم ERASME في كتابه " في مديح الجنون":

“Eloge de la Folie”

" أن الجنون وحده هو الذي يصون الشباب فالصغير بعدم قدرته على التمييز بين الخير والشر وبتكالبه على الملذات وبكونه غير مسئول من الناحية القانونية ، يعامل مثلما يعامل المصابون بداء الجنون والمتخلفون عقليا" . " أما من مصدر لجاذبية الأطفال غيري أنا التي تحرمهم من العقل وبالتالي من الهم والكرب " هكذا تقول السيدة جنون (Dame Folie) . إن المتخلفين عقليا لسعداء كما يقول الإنجيل . ومن هذا المنطلق لا يعرف الطفل للمعاناة النفسية أو للاكتئاب سبيلا " .

ويتمثل السبب الثاني في أن مبحث الأعراض – أي مجموعة الأعراض التي تسمح بالتعرف على الإصابة بالاكتئاب - يختلف تماما عند الأطفال عنه عند الكبار . فالمكتئب الصغير لا يعبر عما يعتريه من حزن بالشكوى ولا يفضى تلقائيا بما يلم به من هموم دفينة إلى المحيطين به . وإذا فعل ذلك يكون باستخدام كلماته الخاصة كطفل . فالاكتئاب الذي يصيب الأطفال يكون أشبه بالهدره ، لا يظهر منه غالبا سوى رأس واحدة ، وجه واحد فقط من أوجه الاكتئاب : الفشل الدراسي أو اضطرابات النوم أو مرض جلدي أو فقدان الشهية . ولا نستطيع التعرف على أي من هذه الأعراض على الفور بل يتعين البحث عن معالم أخرى – تكون خفية أحيانا – للتوصل إلى التشخيص الأمثل. أي أن الأمر يقتضى أن نقتفى أثرا آخر كما يفعل المخبر . والخطر كل الخطر هو التوقف عند علامة واحدة ، عرض واحد فقط والاكتفاء باقتلاعه ، كإعطاء عقاقير منومة في حالة الإصابة بالأرق والسهاد ، لأنه في مثل هذه الحالة يظل الاكتئاب حيا " . وفى كل الأحوال وكما يحدث عند قطع رأس الهدرة[١] التي تنمو مرة أخرى ، فانه إذا لم يتم التوصل إلى التشخيص الدقيق يعاود السهاد المريض بعد انتهاء العلاج بالعقاقير . وعندما يكتمل الجدول أي عندما نتمكن

من رؤية رؤوس الهدرة جميعها ، حينئذ نتحدث عن الاكتئاب الحاد وقد يصيب هذا النوع ٢% من الأطفال و ١٠% من المراهقين . وقد تكثر الإصابة به عند الذكور قبل سن البلوغ بينما قد تصاب به الفتيات بكثرة في مرحلة المراهقة . وإذا كنت استخدم " قد " فلأن تقدير عدد الأطفال المصابين بالاكتئاب لا يزال غير دقيق . فوفقا للدراسات المختلفة التي أجريت خلال الخمس وعشرين سنة الماضية ، تتفاوت معدلات الإصابة بشكل كبير حيث تتراوح مابين صفر و ٢٥% عند الأطفال ! ويرجع هذا التفاوت على الأرجح إلى الافتقار لمقاييس موحدة لتشخيص المرض وقياس خطورته وكذا إلى صعوبة تشخيص مرض اكتئاب الأطفال ، تلك الصعوبة التي كانت ولا تزال قائمة.

ويعبر الطفل عن همومه وانفعالاته وحزنه بشكل مختلف عن الكبير البالغ الذي لا يقوى على الإنصات إلا إذا توفر لديه متسع من الوقت ووافق على الالتفات إلى الآلام التي تعتصر الطفل وعرف كيف يفك شفرتها.

وثمة عامل مشترك بين الاكتئاب الذي يصيب الطفل وسوء المعاملة والعنف الذي يتعرض له من جانب الأهل ، فجل هذه الأمور لا تكتشف إلا إذا شرعنا في البحث عنها.

و "يتحدث " الطفل عن معاناته بالكلمة عن طريق الصراخ أو الشكاية أو اللوم أو التوبيخ ، و " يتحدث " عنها بالجسد عن طريق الهياج أو الخمول أو المرض ، وقد يعبر عنها انفعاليا بالحزن أو التذمر أو اللامبالاة . ويستوطن الاكتئاب في النفس حينما يتجاوز التعبير عن هذه المعاناة جل قدرات الطفل . وينجم هذا الاكتئاب بصفة عامة عن فقد عزيز أو التخلي عن شخص أو شيء . ومن الممكن أن يكون هذا الفقدان فقدا حقيقيا كما هو شأن الطفل الذي راح والده ضحية حادث أودى بحياته كما هو شأن طفل رضيع فقد حب والدته اللازم لراحته وهنائه . وقد يكون هذا الفقدان رمزيا كما هو الحال بالمسبة

لبعض المراهقين الذين يصعب عليهم التسليم بانقضاء طفولتهم وكذا الحال للطفل الذي وقع ضحية استغلال جنسي على يد والده . فمن شأن هذا الطفل أن يفقد ، بألم وحسرة ، معالم هويته الأساسية . ومن شأن الاكتئاب الذي قد يصيب شخص ما دون أن يتلقى العلاج أن " يلوث " نسله : شأنه في ذلك شأن حيوان الهدرة الذي يحمل دما ملوثا كالسم ، وكان هرقل يستخدمه ليشبع به سهامه فإذا ما وقع سهم في مياه نهر من الأنهار كان السم يلوثها وإذا ما ابتلعت الأسماك هذا السم ، أصبحت غير صالحة للاستهلاك الآدمي . وهكذا قد يكون الطفل أحيانا ودونما دراية منه ، متحدثا رسميا أو رسولا يعرب عن المعاناة التي يتكبدها احد الآباء ، ويكتئب " بدلا " من هذا الأب أو هذه الأم عندما لا يكونون قد تلقوا العلاج اللازم . والقصة التالية خير دليل على ذلك:

نيكولاس طفل في السادسة من عمره يدرس بالمرحلة الابتدائية . ونصح مدرسه والديه باستشارة طبيب لأنه كثير الحراك في الفصل وشارد الذهن ولا يقو على التركيز في أثناء أدائه لواجباته المدرسية ، الأمر الذي يعرقل من اكتسابه للمعلومات بالرغم من أن ذكاءه طبيعيا على حد تقييم الطبيبة النفسية بالمدرسة . ولقد أصبح القلق يساور بشدة والدي نيكولاس اللذين يوليان أهمية كبرى للدراسة . فالأب رجل واثق ولطيف والأم تبدو أكثر تحفظا وبعدا إلى حد البرود تقريبا ، ولكنهما يشكلان ثنائيا متفاهما ذي حديث لبق . وذكرا انه قد تمت عمليتي الحمل والولادة بدون مشاكل تذكر . وكان النمو العقلي والجسدي للطفل (أي النمو النفسحركى) طبيعيا . ولم يثر مولد أخ صغير بعد ثلاث سنوات سوى موقف ارتدادي مؤقت عند نيكولاس : " تصرف كالطفل الرضيع لبعض الوقت فقط غير أن هذه الحالة لم تدم طويلا " هكذا ، قالت لي الأم . وفى الحضانة وصف نيكولاس بأنه "كثير الحركة" ولكن دون أن يؤثر ذلك على استيعابه الذي كان طبيعيا والذي كان يلقى بصفة عامة رضاء والديه ومدرسيه.

وفى أثناء الاستشارة الطبية ، أوضحت رسومات نيكولاس بطلا يابانيا للرسوم المتحركة يعارك أعداء من الفضاء الخارجي . فسرت ذلك على أنها معركة شخصية ضد عناصر خارجية أو ضد الحياة الشخصية لنيكولاس . ونظرا لسوء سلوكه ، كان نيكولاس يعاقب دائما أو يستبعد من الفصل . الأمر أثر بالسلب على المناخ العائلي بالرغم من أن مثل هذه الاضطرابات لم تكن تعترى الطفل أثناء تواجده بالمنزل . فالواجبات المدرسية التى يركز عليها الوالدان بشدة وحزم هي التي أصبحت شيئا فشيئا مثار الخلافات التي أخذت تتزايد فيما بينهما وبين الطفل . وفى أثناء الاستشارة الطبية كان نيكولاس يبدو هادئا " ، يتحدث بلغة سليمة ومعدل ذكائه طبيعي لم تكن لديه شكوى حقيقية ولكنه كان يرفض الحديث عن المدرسة . وحينما كانت تثار هذه المسألة ، كانت تظهر عليه علامات الاضطراب فيأخذ في الحراك المفرط ويغير من نشاطه فجأة ويحاول الهروب من الإجابة عن السؤال . وعند عدم حدوث تحسن حقيقي بعد عدة استشارات ، استضفت الأم بمفردها فهي الآن تعرفني أكثر من ذي قبل وأصبحت تثق في بقدر كاف يجعلها تقبل أن تتحدث إلى بمفردها . وأسرت إلى بجزء من قصتها التي ظلت طي الكتمان طيلة حياتها . ففي طفولتها ، أصيبت السيدة د . بمرض الصدفية الذي غزا جسدها حتى جلد الرأس . وهو مرض يؤدى إلى ظهور طبقة قشرية مائلة إلى البياض على سطح الجلد وتنتشر بخاصة على المفاصل كما يمكنها الانتشار في الجسد بأكمله . فهي طبقات يغطيها قشر يمكن أن يزال بصورة مؤقتة بواسطة الحك الذي يخلف بثورا حمراء تنز دما ويعد هذا المرض مرض حميد يظهر في صورة نوبات من الطفح الجلدي بتأثير الحالة النفسية . وقد يكون مظهر الشخص المصاب بهذا الداء منفرا مما حدا بمعلمة السيدة د. التي خشيت من احتمال نشوب العدوى بإقصاء الطفلة (دون علم والديها) عن بقية زملائها الذين كانوا يتجنبونها كما لو كانت شخصا منبوذا . وكان لهذه المعاملة

أثرسلبي على النتائج الدراسية للطفلة إذ رسبت في ذلك العام . ومن حسن حظها أن كان للمدرسين التاليين موقف مغاير ولم تتكرر عملية النبذ مرة أخرى .

ولنا أن نتساءل عن تأثير هذه القصة على التوجه المهني للسيدة د . التي تعمل في مجال الصحة المدرسية . فهذه هي المرة الأولى التي تعبر فيها عن معاناتها التي لم تفصح عنها في تلك الآونة والتي وجدت لنفسها أخيرا متنفسا لها عبر مشكلة ابنها . ونجحت هذه القصة التي خرجت أخيرا من محبسها والتي نقلتها الأم إلى الطفل في أن تفسر سلوك هذا الأخير الذي أصبح فيما بعد مثاليا حيث اختفت الاضطرابات التي كانت تنتابه في غضون بضعة أيام .

فلقد أعاد نيكولاس تجسيد قصة عاشتها الأم وأصابتها باضطرابات نفسية واكتئاب ظلت تعانى منه دون أن يكتشف . ونقلت الأم هذه الحالة إلى ابنها الذي أصبح رسولا لتلك المعاناة الدفينة، إذ تكبد هذه المعاناة وأصبح بدوره شخصا لا يقو المحيطون به على تحمله . بيد أن الأعراض التي تظهر على الطفل الذي يحمل الصفات المرضية الخاصة بأحد الوالدين لا تكون دائما من النوع الاكتئابي . فهي تختلف باختلاف طبيعة المعاناة وشخصية الطفل والمناخ الأسرى . فأحيانا تكون المعاناة ذي طبيعة معقدة للغاية وتصيب عدة أفراد من الأسرة الواحدة.

فالاكتئاب لا يلخص على الإطلاق مختلف أشكال التعبير عن الاضطراب عند الطفل . فمن شأن الاكتئاب أن ينفصل أو يقترن باضطرابات نفسية أخرى مثل اضطراب الشخصية . وفى مثل هذه الحالة تختلط الاضطرابات بعضها ببعض جزئيا . وحينما يستوطن الاكتئاب ، يصبح عائقا يحول دون تجانس النمو الذهني والعاطفي والبدني لدى الطفل . ويصاب الآباء أحيانا بنوع من الحيرة والارتباك أمام طفلهم إذا ما لمسوا تغيرا في مسلكه أو طبعه أو رفضه للغذاء أو انخفاض في نتائجه الدراسية . هل هذا الأمر خطير يا دكتور ؟ هذا

هو السؤال الذي يتردد دائما على السن الآباء في أثناء الاستشارة الأولى للطبيب . وفى بعض الأحيان تكون هذه المواقف غير خطيرة وتحل بسهولة ويسر بيد أنها تنم في أحوال أخرى عن وجود هذه الكتلة الثلجية اليى يشكلها الاكتئاب.

إن تشخيص وتفهم علامات الاكتئاب وبطاقة هويتها هو بالنسبة للآباء والمتخصصين في الطفولة السبيل الأمثل لعدم الحياد عن هذا المرض . وهو أيضا في هذا الوقت الذي أصبح فيه لفظ اكتئاب " كسلة المهملات " ، السبيل الأوحد كي لا نخلط بين الاكتئاب وبين أي اضطراب بسيط آخر.

إن الإلمام بمختلف طرق العناية والعلاج من شأنه أن يساعد الآباء المعنيين على اختراق دائرة الطب النفسي التي لا تخلو من وجود بعض المحتالين

وعند قراءة هذه السطور وبالتفكير في أبنائهم ، قد يتراءى لبعض من الكبار أشكال من المعاناة الشخصية التي تكبدوها وظلت راسخة في أذهانهم وحياتهم . وبهذا يستطيع هؤلاء حماية أبنائهم من تحمل مثل هذه المعاناة لأن تلك الآلام التي يهيأ لنا في بعض الأحيان أنها قد سقطت من ذاكرتنا هي ذاتها الآلام التي تتكرر من حين لآخر.

١- هذه الكلمة تعنى "سره" ولقد رأينا كتابتها على هذا النحو على غرار ما ورد فى الأصل الفرنسى حيث أراد المؤلف ان يكتب هذه الكلمة وفقا لنطق الطفل . (المترجمة)

٢- الهدرة : ثعبان مخيف فى الاساطير اليونانية ذو سبعة او تسعة رؤوس تنمو من جديد كلما تعرضت للقطع ، ودم الهدرة سم قاتل . (المؤلف)

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدي

لظهور وتطور العنف عند الابن بسب إصابتها بمرض عصبي يصعب علاجه وبسبب ميولها للعزلة مما جعل الابن يعيش وكأنه يتيمًا، مهملاً عن طريق والديه اللذين لم يهتما بتعليمه الديني . أما الأسباب المكتسبة فتتمثل في الأشخاص الذين يحيطون بالبطل مثل مدام "جوليت" التي كان لظهورها في حياته أثر كبير في إحداث ثورة شاملة بداخله مما أفقده توازنه بعد أن فقد كل شيء لكي يحقق رغباتها. وأيضًا كان لمشهد الحرب ضد الألمان عظيم الأثر في ترسيخ العنف لدى البطل . وكذلك كان المعلم "جيل ريجار" سببًا في ازدياد العنف لدى البطل بسبب أفكاره المحبطة والتي جعلت "جون مينتي" لا يهتم بالدراسة والتعليم .

٣- نتائج وآثار العنف عند البطل فبسبب المصاعب الحياتية المرهقة التي كان يئن منها "جون مينتي" وبسبب الشعور بالغربة والعزلة فلم يعد يستطيع أن يثق فيمن حوله من أب ومعلم وصديق بعد أن فقد كل شيء ولم يعد محل اهتمام الأسرة والمجتمع مما جعله يثور ضد المجتمع وضد كل شيء، وهذه العزلة جعلت من البطل وكأنه مجرم محترف، وهذا منطقي بسبب الظروف الأسرية والاجتماعية الصعبة التي جعلت منه إنسان متشرد بلا هدف في الحياة ويسيطر عليه التشاؤم .

وفي النهاية يمكن القول بأن هذه الرواية تقدم لنا صورة للصراع المجتمعي الدائم والقائم على المنفعة وعلى تقويض الأخلاق والعادات .

العنف في "لوكلفير" للكاتب الفرنسي "أوكتاف ميربو"

د.عطية الإمام القللي (*)

تتركز الدراسة في هذا البحث حول ثلاثة محاور رئيسية هي :

١- مظاهر ودلالات العنف في الرواية، وتتمثل هذه المظاهر في التنشئة الأسرية والاجتماعية السيئة للبطل "جون مينتي" . فقد كانت الحياة الأسرية المحيطة به مليئة بمظاهر العنف من خلال عدم التفاهم بين والديه . فقد كان الأب مهتمًا بصيد وقتل الحيوانات مما أدى إلى رسوخ العنف بداخله منذ طفولته . أما الأم فقد كانت غارقة في عزلتها وجعلت من البيت مقبرة كئيبة . فأراد البطل أن يثور ويتخلص من حياته الأسرية الكئيبة ويتطلع إلى مجتمع رحب مليء بالحيوية ولكنه اصطدم بالواقع المؤلم .

٢- أسباب ودوافع العنف عند "جون مينتي"، وتنقسم هذه الأسباب إلى أسباب وراثية وإلى أسباب مكتسبة من الواقع ، فالأسباب الوراثية تتمثل في الحياة الأسرية بين الأب المستبد والمسيطر على الابن وبين الأم الغارقة في الخيال . فقد كان الأب يخيف الابن بنظراته المخيفة وكان يجبره بمشاركته في صيد الحيوانات مما أدى إلى ظهور العنف بداخله في سن مبكرة . أما الأم، فقد كانت من الأسباب الرئيسية

(*) مدرس بكلية الآداب بدمياط . جامعة المنصورة .

VI- Sites internets :

- Rémy de gourmond et Octave Mirbeau

Http:www.remydegourmont.org/vupar/rub1/mirbeau.htm. 1900

Http:buweb.univangers.fr/Extranet/OctaveMirbeau/siteMirbeau.html

3- Rodenbach (Georges) : L'Elite. Fasquelle. 1899

IV- Les périodiques :

1- Mirbeau (Octave): « Rolland » in La France 8 Mai 1885

2- Mirbeau (Octave): « Du patriotisme » in Le Matin 8 janvier 1886

3- Mirbeau (Octave): « Paul Hervieu » in le Journal 28 septembre 1895

4- Mirbeau (Octave): « Réponse à une enquête sur l'éducation » in La Revue Blanche 1er juin 1902

5- Mirbeau (Octave): « André Rollin » in Le Canard enchaîné. Juin. 1991

- Les Dictionnaires:

1- Petit Robert Dictionnaire de la langue Française Montréal. Canada. 1990

2- Nouveau Larousse Encyclopédique. Volume II . Larousse. Paris . 1994

3- Dictionnaire de philosophie politique. Publié sous la direction de Philippe Raynaud et Stéphane Rials. Presses Universitaires de France. 1996

BIBLIOGRAPHIE

I- Corpus :

- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire. Mercure de France Paris 1886

II- Oeuvres de l'auteur :

1- Mirbeau (Octave): Combats politiques Librairie Séguier 1990

2- Mirbeau (Octave): Correspondance avec Camille Pissaro Ed du Lérot Tusson 1990

III- Oeuvres de critique :

A- Ouvrages de critique entièrement consacrés à Octave Mirbeau :

1- Elder (Marc): Deux essais : Octave Mirbeau et Romain Rolland, Crès 1914

2- Michel (Pierre): Les combats d'Octave Mirbeau les Belles Lettres, Paris. 1995

B- Ouvrages de critique :

1- Bachelard (Gaston): La terre et les rêveries du repos Corti. 1948

2- Baillot (André): L'influence de Shopenhauer en France Vrin. 1927

45- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit p.245-251.

46- Elder (Marc) : Deux essais : Octave Mirbeau et Romain Rolland. Crès 1914 p38

47- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op.cit p. 132-133

48- Baillot (André) : L'influence de Shopenhauer en France Vrin 1927 p.233

49- Rodenbach (Georges) : L'Elite, Fasquelle 1899 p.149

50- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire, op.cit. p. 26

l'intégrité de ses fonctions mentales Petit Robert op-cit p1269

31- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit p.12

32- Bachelard (Gaston) : La Terre et les rêveries du repos Corti. 1948 p.24

33- Ibid. p.61

34- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit p262

35- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit. p.76

36- Ibid. p.84

37- Michel (Pierre) : Les combats d'Octave Mirbeau Les belles Lettres Paris 1995 p.20

38- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op.cit p.47

39- Ibid. p.84

40- Ibid. p.213

41- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op.cit. p.261

42- Mirbeau (Octave) : Correspondance avec Camille Pissaro. Ed du Lérot Tusson 1990 p119

43- Mirbeau (Octave) : « André Rollin » in Le Canard enchaîné Juin 1991

44- Mirbeau (Octave) : « Paul Hervieu » in Le journal 28 septembre 1895.

16- Mirbeau (Octave):Le Calvaire op .cit. p.256

17- Mirbeau (Octave):Le Calvaire op .cit. p.333

18- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit p.200-201

19- Ibid . p.245

20- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit p.201-202

21- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit. p. 315

22- Ibid . p.315

23- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit. p.86

24- Mirbeau (Octave) : « Du Patriotisme » in Le Matin 8 janvier 1886.

25- Mirbeau (Octave) : Combats politiques. Librairie Séguier. 1990 P.129

26- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit p.85-86

27- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit p13

28- Mirbeau (Octave) : « Réponse à une enquête sur l'éducation » in La revue blanche 1er Juin 1902

29- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit p.14

30- Névrose : affection caractérisée par des troubles affectifs et émotionnels, dont le malade est conscient mais ne peut se débarrasser, et qui n'altèrent pas

Références

1- Petit Robert Dictionnaire de la langue française Montréal, Canada. 1990-p39.

2- Dictionnaire de philosophie politique Presses Universitaires de France. 1996. p728.

3- Nouveau Larousse encyclopédique Larousse Paris 1994 p16.

4- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire, Mercure de France. Paris 1886. p.11

5- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire,op.cit. p .132

6- Ibid .p.22

7- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire,op.cit . p.259

8- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire. op.cit p.34

9- Ibid p. 35

10- Mirbeau (Octave): Le Calvaire. op .cit.16-17

11- Ibid p.46

12- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit p.165

13- Mirbeau (Octave) : « Roland » in La France 8 mai 1885

14- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit p.128

15- Mirbeau (Octave) : Le Calvaire op-cit p.254

Nous trouvons la clôture étrange du roman avec la danse macabre illusoire : Jean Mintié croit apercevoir des lambeaux de corps humains, décharnés par la mort, se jettent vivement l'un sur l'autre, toujours emportés par la fièvre homicide, toujours animés par le plaisir, et ils se disputaient d'« immondes charognes ».

En un mot l'oeuvre mirbellienne présente une lutte douloureuse, menée par des individus emprisonnés dans une société où « la vie est un perpétuel sacrifice de ses goûts à on ne sait quelles lois d'intérêt général et à des moeurs hypocrites, auquel tout le monde collabore et dont tout le monde souffre »49.

Octave Mirbeau, comme Emile Zola et Barbey d'Aurevilly, a bien compris que dans la vie, « il faut manger ou être mangé » et que la loi du monde, c'était « la lutte inexorable, homicide », qui ne se contentait pas d'armer les peuples entre eux, mais qui faisait se ruer l'un contre l'autre.

Pour Jean Mintié, le porte-parole de son auteur, tout est fini et mort ; c'est pourquoi, sa parole prend une empreinte ironique et satirique en se demandant : « où donc l'homme qui souffre pourrait-il trouver un abri ? (...) où donc est la voix qui apaise ! Où donc la pitié qui sèche les yeux qui pleurent (...) Nulle part le repos, et nulle part le silence ! (...)Mourir ! (...) moi qui ne suis utile à rien ni à personne »50.

Que de questions demeurant sans réponses.

typhoïde. ET pour se guérir de cette maladie contagieuse, il se réfugie dans la nature car celle-ci représente, pour Jean Mintié et pour Octave Mirbeau lui-même comme un refuge salutaire, comme un moyen privilégié de se récupérer et d'apaiser sa conscience tourmentée et sa tempête soudaine et violente « Chaque fois que je m'arrête quelque part, n'importe où, et qu'il y a un peu d'eau, des arbres, et, entre les arbres, des toits rouges, un grand ciel sur tout cela, et pas de souvenirs, j'ai peine à m'en arracher »46.

Jean Mintié a recouru à la religion pour oublier ses soucis, pour reprendre ses forces et pour goûter la quiétude à côté de la Sainte Vierge, la belle Vierge de Saint Michel qui « descendait du ciel (...) avec son manteau constellé d'argent, et son nimbe d'or »47.

A côté d'elle, il ressent les extases, les transports d'adoration mystique où elle le ravissait; il avait éprouvé les joies douces qui l'aident à la contemplation et à la réflexion. Il imagine un dialogue avec la bonne Vierge pour lui redonner l'amour, puisque l'amour, c'est la vie, et qu'il meurt de ne pouvoir plus aimer. Cette solution divine aide notre héros à se débarrasser de ses ennuis et reprendre son équilibre car « la nature et l'homme émanaient d'un même principe créateur et qu'ils demeuraient régis par la même force, par la même volonté »48.

L'écrivain, comme son héros, a souffert toute sa vie, et toute son oeuvre en témoigne, et il confirme que « le pessimisme n'est le plus souvent que de l'amour en révolte, ou, si l'on aime mieux, la révolte de l'amour. Et si la douleur est parfois si cruelle, c'est que chez les âmes hautes, elle n'est que l'explosion des tendresses désenchantées »44.

A Paris, une fois installé et retenant une amante, cela aboutit à des conséquences néfastes et à une réaction violente contre la société ; Jean Mintié « déshonoré », abîmé, hystérique, il se venge. Ayant perdu toute sa fortune, il ressent le dédain, l'indifférence de la part de la société (les amis, le précepteur, les femmes) et de la part de sa famille. Notre protagoniste subit la haine, les tourments et les injustices, il devient victime de ses parents,de ses amis, de son amante qui le rendent fou, il déclare : « Je suis un sexe désordonné et frénétique (...). Et je ne suis plus qu'un porc immonde ,allongé dans sa fange (...) je suis perdu, et qu'il faut que je me tue ! »45.

Cet état de perplexité dans lequel plonge Jean Mintié aboutit à établir un monologue intérieur, une suite de pensées indéterminées. Chez lui, passion et dégoût (passion du dégoût et dégoût de la passion) se mêlent comme la fange de l'hiver ou de la guerre, et l'amour est aussi un combat avec Juliette, une constante guerre civile avec soi ou avec son rival et ami, Lirat. Chez Jean Mintié, la passion est comparée à une maladie, elle tient même de la fièvre

déclare : « Comme les vagabonds, j'ai dormi dans les fossés, les membres raidis par le froid, et je me suis tapis au fond des rochers, sur des lits de feuilles humides ; j'ai parcouru les grèves et les falaises, aveuglé par le sable, fouetté par l'embrun, étourdi par le vent ; les mains saignantes, les genoux déchirés »41.

Quelque soit le cadre historique dans lequel Jean Mintié évolue, quelle que soit la vérité socio-historique, dans lequel vit Mintié, il se répète et se cherche soi-même sans fin.

Plongé dans un pessimisme sans fin, notre héros n'avait « de goût à rien » et n'ayant aucun but dans la vie. Certes il voulait se tuer pendant la guerre ou devenir prisonnier chez les prussiens. Comme son auteur, nourri de Schopenhauer et de Pascal, Jean Mintié ne cesse pourtant d'espérer. Il n'a pas cessé de se battre pour les droits de l'homme et de l'enfant partout où ils sont bafoués. Octave Mirbeau a déclaré, en 1891, qu'« il faut une révolution, mais complète, cette fois, pour remettre les choses en l'état »42.

Octave Mirbeau est un « pessimiste qui ne cesse d'espérer, misanthrope qui ne cesse d'aimer (...) *pessimiste, peut-être, mais extralucide, certainement* »43.

En fait, Le Calvaire est lourd d'expérience personnelle (souvenirs de collège ou de guerre) et de violence satirique.

Pour Jean Mintié, les difficultés de la vie sont étouffantes et le sentiment de la solitude morale l'accable et l'effraye. Par conséquent, il ne peut ouvrir son coeur ni à son père ni à son précepteur, ni à personne ; il n'avait plus un camarade pour l'orienter et devient violent contre tous ! « Mon père et mon précepteur se désolaient de mon peu de dispositions et, dans le pays, je passais pour un maniaque »38.

A Paris, Jean Mintié ressent l'accablement de "l'inexorable solitude"; pour lui,"tout était inconnu et hostile "car il est délaissé de son entourage qui ne lui donne aucune attention ni celle de la tendresse ou de la pitié: "J'étais seul, bien seul, tout seul en cette plaine abandonnée et vide" 39.

En fait, la solitude le rend comme un damné, maudit, paria et tout devient sombre ; il voit au fond d'un couloir « quelque chose de noir »; l'horizon se rétrécit, la nuit s'empare, " Une nuit épaisse, qui non seulement était visible, mais qui était tangible aussi "40. C'est la négligence et la solitude qui ont fait de Jean Mintié un criminel presque professionnel. C'est évident car Jean Mintié s'est accoutumé d'accompagner son père en chassant les animaux. De plus, il a vécu des circonstances pénibles, des situations sinistres d'un vagabond quand il

Il ne faut pas oublier le dégoût de Jean Mintié envers son précepteur, M Jules Rigard, qui avait des idées arrêtées et tardives sur l'instruction, une sécheresse, une « raideur de pion », des idées qui découragent Jean Mintié à apprendre et le poussent à se dégoûter de l'étude. Il le traitait comme un enfant idiot, et cela aggravait son désir de la violence en lui racontant « de légendes terrifiantes de la révolution de 1848 ».

Pour Jean Mintié, les journées s'écoulent « ennuyeuses et vides ». Il s'ennuie et se sent un enfant maudit et triste, solitaire et mort : « j'avais douze ans à peine quand ma mère mourut ». Il reste sombre, sauvage, toujours enfermé en dehors de soi-même, aimant à s'enfoncer en plein coeur de la nature : « Hélas ! Je n'étais personne et ne voulais rien », et la nature de la personne enclin à la peur.

Comme Charles Baudelaire, Octave Mirbeau voit que l'homme, en proie aux longs ennuis, est constamment déchiré entre deux instincts inséparables, simultanés, « l'un vers le haut, vers le monde des idées, vers l'azur : soif d'idéal, quête d'absolu, rêve d'une utopie sociale (...), l'autre vers le bas, vers le monde de la matière, des sens, du sexe, et, par conséquent, de la mort, qui lui est consubstantiellement liée »37.

fonction de son état d'esprit , de son angle de vision et de l'éclairage ambiant : « je m'attendais à voir tout à coup des casques surgir, étinceler des baïonnettes, s'embraser la gueule tonnante des canons. Un champ de labour, tout rouge sous le soleil, me fit l'effet d'une mare de sang »35.

Notre héros était le témoin de cruels spectacles des trompettes et clairons qui sonnent, aux grands feux qui brûlent et au passage des ombres agitées, des silhouettes démoniaques. Tout cela répand l'angoisse et la plainte de l'âme « Le coeur serré, j'interrogeais l'horizon (...) je ne voyais rien, rien que cette ligne implacable et dure qui sertissait le grand ciel gris autour de moi »36.

Nous assistons à l'assassinat absurde d'un Allemand par jean Mintié lors de la guerre de 1870 : quand il a tiré sur l'Allemand, le jeune homme pensait aux chats tués par son père, et le roman se clôt sur le meurtre du petit chien de Juliette. Octave Mirbeau tente de toucher son public; il fait appel à la pitié et à la raison quand il crée l'émotion en peignant des situations dramatiques. La scène longuement décrite avec tous les détails attirait certes la pitié du lecteur. Sûrement, toutes les scènes violentes vécues par Jean Mintié nous rendent sympathiques et pitoyables envers notre protagoniste car c'est un mineur qui ne pouvait pas supporter seul ces épreuves.

répandu dans l'atelier du Lirat , a fasciné Jean Mintié et a bouleversé ses sens. Il pense au dessin de la tête, le mouvement des épaules et l'ondulation de la taille, et cette passion a été un motif essentiel de sa révolte contre la situation déjà vécue chez lui. L'attachement de Jean Mintié à Juliette était violent, il l'aime de « toute les forces de son âme » ; il la prie de ne pas le quitter car il mourra, et qu'il se suicidera, « Je te jure que je me tuerais ». Pour lui, la séparation est mortelle car son amour le possède, l'étrangle et écrase le cerveau. Bref, le pouvoir de Juliette était destructif sur Jean Mintié qui ne peut échapper à ses griffes, il avoue : « je suis ainsi que la bestiole, sur laquelle s'est jeté le putois ; j'ai beau me rouler sur le sol, me débattre désespérément pour échapper à ses crocs, le putois me tient, et il ne me lâche pas »34.

Il a tout vendu pour la satisfaire. Quelle humiliation !

Pendant la guerre de 1870 contre les prussiens, Jean Mintié a été torturé moralement de la part de son capitaine qui l'enveloppe de ses regards méprisants, ce qui augmentent sa révolte et sa violence : « espèce de galopin (...) sale morveux ». La scène de la guerre exige souvent la violence, et la panique s'empara de Jean Mintié. Octave Mirbeau montre la perception du monde concernant un personnage placé dans une situation donnée, et qui est

et pesante, que hante seul le spectre de ma mère, trébuchant sur des croix et sur des tombes, la corde au cou "32.

Jean Mintié est entouré par un milieu macabre: bruit, noirceur, inquiétude ...etc... « Autour de soi, on entendait des toux sèches, déchirant des poitrines, des respirations haletantes, des plaintes, des râles »33.

Donc, la mère, par sa maladie inconnue, participe à la nonchalance de l'éducation religieuse de son fils, élevé dans une maison qui ressemble à un immense « caveau funéraire », et vivant séparé de sa mère qu'il ne voit que rarement et son père qu'il n'aime pas, vivant presque exclusivement, misérable orphelin en soi-même, entre la vieille Marie et Félix, dans cette maison lugubre dont l'abandon et le silence pèsent sur lui comme une nuit de mort. La vie sociale presque absente pendant l'enfance est une cause sinistre car la solitude engendre des rêves et des crimes. Jean Mintié se laisse à l'imagination et donne libre cours aux pensées criminelles. L'ennui peut tuer l'individu dans l'homme et le rendre passif et improductif.

Jean Mintié est entouré d'individus, tout à fait, matérialistes qui exploitent sans pitié l'intelligence et le travail. L'apparition de Juliette est considérée comme un point de décalage dans sa vie et qui a causé une émotion violente et pénible. Le « parfum violent » de Juliette,

de l'animal évite celui d'un être humain: Jean Mintié tue le chien car il voudrait tuer Juliette.

La mère de jean Mintié est considérée comme une cause essentielle de la violence chez son fils quand elle s'enfonce dans la névrose 30, ses aspirations suicidaires témoignent, selon le narrateur, « d'une faim de la vie, de la vie rayonnante de tendresse, gonflée d'amour »31.

Sa première jeunesse a été souffrante et marquée de quelques incidents nerveux inquiétants, et le mariage ne fait, au contraire, qu'augmenter les germes morbides qui étaient en elle en restant immobile et farouche, dans un fauteuil, comme une vieille paralytique. La mère ne fait pas pénétrer son fils dans l'univers féminin, elle démissionne de son rôle d'initiatrice et prépare mal notre candide aux rebondissants charmes de l'amante. La mère vit dans l'obscurité, elle passe ses journées, tantôt étendue sur une chaise longue, tantôt assise dans un coin, isolée dans son monde fictif, se laisse dominer par le mal inconnu et ne donne aucune attention à l'éducation spirituelle de son gamin. Les ténèbres entraînent l'aveuglement, et la mère recherche les occasions de s'enfoncer davantage « dans la souffrance » ; elle goûte, avec une « sorte d'exaltation perverse, les effroyables délices de son anéantissement ». La nuit favorise l'épiphanie de la mère néfaste :" La nuit vint, la nuit sinistre

raconte d'abord l'obscur de chasse aux chats à laquelle se livre le notaire dans son parc.

Durant toute sa vie, Jean Mintié a été obsédé, hanté par les contes des animaux, des histoires et des paroles qui l'attiraient et qui laissaient des impressions douloureuses et pénibles sur la formation de son personnage.

En fait, les animaux occupent une place primordiale dans l'oeuvre de Mirbeau qui préfère, comme Mintié, les animaux sauvages. Et Jean Mintié grandit dans un milieu sanguinaire, aussi cruel que les bêtes sauvages ; la métaphore animale nous présente la vision d'un monde déchiré par les forces meurtrières où s'opposent victimes et prédateurs. La bête ne joue pas toujours son rôle de victime de substitution et le meurtre de l'animal peut entraîner l'assassinat de l'homme. Dans Le Calvaire, la révolte de Jean Mintié vient essentiellement de la violence exercée sur les bêtes,et le meurtre de l'animal domestique est un acte fréquent dans l'oeuvre mirbellienne et la mort de la bête est alors violente et spectaculaire. A son tour, Jean Mintié tue le chien de Juliette ; la petite bête a le crâne éclaté et son corps sanglant est jeté sur le lit de la maîtresse dont le jeune homme veut se venger. Ainsi s'opère dans ce geste cruel et symbolique un lien entre le meurtre et l'érotisme. Le meurtre

toute habitude de raisonner par eux-mêmes. Le père de Jean Mintié est « monstrueux et tout à fait révolutionnaire » comme une tradition familiale chez les Mintié, pareil à un titre de noblesse hérédité de génération en génération et méthodiquement. Il ne pouvait voir un oiseau, un chat, un insecte, n'importe quoi de vivant, qu'il ne fût pris aussitôt du désir étrange de le détruire »27.

C'est un chasseur impitoyable consacré à une « guerre acharnée » contre l'humanité. Il néglige tout et quitte tout, clients, affaires, pour massacrer un oiseau et ne s'occupe point de l'éducation religieuse de son fils, nourri d'une violence innée et naturelle. L'oeuvre mirbellienne efface et néglige le rôle de la religion et confirme que les religions ont pour résultat d'anesthésier les esprits, d'énerver les volontés, de contrarier les aspirations naturelles des sens : « Je n'ai qu'une haine au coeur, mais elle est profonde et vivace : la haine de l'éducation religieuse »28. Chez Jean Mintié, la haine devient une forme de la révolte, et la religion devient une lassitude, et les spectacles meurtriers s'entassent et s'accumulent chez le héros qui attend le moment favorable pour éclater. Il est obsédé par la couleur rouge de son enfance en voyant son père portant « son fusil sur l'épaule, tenant par la queue un cadavre de chat, sanglant et raide »29. A cet égard, la composition du Calvaire est significative ; un fil rouge domine cette oeuvre qui nous

ainsi qu'il aurait mis en lambeaux le charmant petit chien de Juliette ; sa haine ne provient que de trop d'amour. Il y a une oppression du père et de la mère : quant au père, il a mené une vie de bêtes brutes accablées par les nécessités quotidiennes de la survie ; ses aspirations étaient limitées à la satisfaction de ses besoins matériels, il ne posait pas de questions sans réponses et il n'était pas torturé par l'angoisse existentielle. Le père n'était pas heureux avec sa femme, malade, toujours ombrageuse, qui n'aimait pas son mari et ne pouvait supporter sa présence près d'elle, et le fils éprouve l'incompatibilité entre le couple. Notre protagoniste est mal élevé par un père qui démontre une méchanceté et une violence atroce en chassant son gibier : « Mon père était notaire (...) il eût semblé monstrueux et tout à fait révolutionnaire (...) et qui avait la manie de tuer ». De plus, le père terrorise son fils avec ses yeux si "sévères " qui représentent un système à suivre ; il exerce un despotisme avec ses regards horribles en obligeant son fils de participer avec lui à la chasse parce qu'il a une race et une éducation inférieures que celles de sa femme noble et instruite.

Chez Octave Mirbeau, les personnages principaux, dès le bas-âge, ont souffert des contraintes de l'autorité sous tous ses aspects. Ils sont tous pervertis par une éducation qui cherche à tuer en eux l'esprit de la révolte et développe celui de la soumission à l'autorité et de perdre toute initiative,

En réalité, Jean Mintié est un personnage dépossédé de soi-même et peu à peu miné, dégradé, avili, ravagé et détruit par cette douloureuse maladie qui le conduit nécessairement à sa perte en déclarant : « je comprenais que la loi du monde, c'était la lutte ; loi inexorable, homicide, qui ne se contentait pas d'armer les peuples entre eux, mais faisant se ruer l'un contre l'autre les enfants d'une même race, d'une même famille, d'un même ventre »26. Cette déclaration n'est-elle pas une représentation de la violence ?

En ce qui concerne les causes de la violence dans le roman, il y a des causes héréditaires et des causes acquises qui sont aussi inévitables.

D'abord, la situation familiale désordonnée dans laquelle vit Jean Mintié le rend déchiré entre un père autoritaire, qui évite de rester à la maison et n'apparaît qu'aux « heures des repas », et une mère plongée dans une rêverie qui ne peut résister aux fatalités de sa race qui lui apparaît comme une « longue chaîne de suicidés ». Chaque objet était à ses yeux un instrument de la mort fatale et les branches des arbres forment de sinistres gibets. Jean Mintié est déchiré entre la méchanceté de son père et le rôle de l'hérédité de sa maman. Il pense toujours au suicide et il est victime de perpétuelles disproportions entre les rêves de l'intelligence et les appétits de la passion ; il se sent faible aux appels de la bête : c'est

suffisait de regarder l'eau tranquille des fleuves pour la changer en sang »23.

Pour les « âmes de guerre », la patrie n'est qu'un prétexte bien commode pour jeter son instinct homicide et le sadisme consubstantiel. Pour les esprits faibles, la patrie est un poison qui bouleverse la perception des choses et qui produit une maladie gravement contagieuse, le patriotisme : « pendant que la science s'acharne à guérir, chez les chiens, des maladies jugées jusqu'ici incurables, telles que la rage, le patriotisme, avec un redoublement d'intensité, inocule aux fils des hommes une quantité effroyable de virus très bizarres »24. Octave Mirbeau a montré, à la fin du XIXe siècle, le début du progrès scientifique concernant les maladies physiques en donnant des remèdes et des médicaments, et pour montrer son génie et son originalité, il prévoit des remèdes concernant le mal moral, jusqu'alors inconnu.

Octave Mirbeau souligne la malfaisance de l'Etat, d'« assassin et voleur » qui « pèse sur l'individu, d'un poids plus écrasant, plus intolérable (...) il lui filoute sa liberté, (...) de sa naissance, il tue ses facultés individuelles, ou il les fausse (...) Assassin et voleur, j'ai cette conviction que l'Etat lui casse les jambes, dès qu'il ose penser, l'Etat lui prend le crâne, et il lui dit : marche, prends, et pense »25.

Juliette pour l'assassiner. Jean Mintié se révolte contre la concierge avec un ton menaçant quand il a déclaré : « Prenez garde, vieille sorcière ! Ne vous foutez pas de moi, hein !... et faites ce que je commande... je casse tout, je tue tout »21.

Les menaces découvrent les actes de la violence ; la violence orale est présentée par l'injure et l'insulte : Jean Mintié attaque verbalement la mère Sochard qui devient « toute pâle », tremblante. De plus, il se donne le droit d'envahir l'appartement de Juliette, conduit par une violence, une colère aveugle sans raisonner ce qu'il va faire. Cette scène découvre les actes outrageants de la part de Jean Mintié, et le ton devient impératif et autoritaire « dites à Madame que je veux la voir, tout de suite, lui parler ». Cette violence se manifeste clairement avec les gestes impérieux qui commandent d'une façon absolue, n'admettant ni résistance ni réplique : « dites-lui aussi que si elle ne vient pas, c'est moi qui irai la trouver, qui l'arracherai du lit, entendez-vous ! »22.

Chez Jean Mintié, la violence trouve son paroxysme quand il accomplit son service militaire pendant la guerre : « qu'était-ce donc cette patrie, au nom de laquelle se commettaient tant de folies et tant de forfaits ? (...) dont chaque pas sur le sol était marqué d'une fosse, à qui il

Juliette présente la force de la sexualité dans la société française du XIXe siècle, et l'attitude féminine est basée essentiellement sur la négation des autres. La vie de Juliette jette des angoisses perpétuelles sur la vie de Jean Mintié qui ressent une déchéance morale ; sa poitrine était en feu, il avait dans la tête comme un bouillonnement de lave. Il se morfond de cette situation douloureuse, il veut se calmer et se guérir de ses souvenirs pénibles dans la maison de Juliette « où les plafonds n'étaient plus écrasants que des couvercles de cercueil, où l'air m'étouffait, où les choses elles-mêmes semblaient me dire : « va-t'en ». Jean Mintié est heureux d'échapper aux mortels dégoûts, aux réflexions désespérées inspirés avec cette femme pour juguler le passé déshonorant quand il a déclaré : « dans la foule, dans le bruit, dans cette hâte fiévreuse de l'existence de plaisir, j'espérais trouver un oubli, un engourdissement, dompter les révoltes de mon esprit, faire taire le passé dont j'entendais, au fond de mon être, la voix gémir et pleurer »20.

Aussi faut-il montrer l'influence de la concierge, la mère Sochard, qui jette un regard ironique sur Jean Mintié avec ses yeux bouffis et méchants qui avaient l'air de se moquer de ses malheurs. Subitement, comme si la foudre était tombée sur lui, une colère folle et violente le remue de la tête aux pieds, et sans raisonner ce qu'il allait faire, sans le savoir même, il est entré dans la maison en cherchant

souffrance et la regarder croître pour satisfaire son égoïsme. Par conséquent, Jean Mintié devient docile et berné grâce aux ruses de cette femme, vicieuse et infidèle, qui le conduit également, comme Lirat, vers la folie et elle précipite sa chute ; il avait des envies de fuir où l'air l'étouffait en criant désespérément : « Quelle existence sera la mienne avec cette femme qui n'a de goût que pour le plaisir, qui n'est heureuse que dans les chiffons, dont chaque désir coûte une fortune,(...) qui est la négation vivante de mes aspirations, (...) qui pèse sur mon intelligence comme une folie »18.

A cause de la raillerie de Lirat et de la ruse de Juliette, la violence se métamorphose chez Jean Mintié et sa réaction était violente et coléreuse ; il devient éperdu dans la rue, il a couru, toute la nuit, sans savoir où il allait, « enfilant d'interminables boulevards » car il avait un désir ardent de tuer Juliette, qui fait son déshonneur, « je suis déshonoré », et de lui frapper le crâne contre les angles de marbre de la cheminée : « Je veux que la chambre soit rouge de son sang » déclare-t-il Jean Mintié n'est plus un cerveau, plus un coeur, plus rien ; il est un sexe désordonné et frénétique, « un sexe affamé qui réclame sa part de chair vive, comme les bêtes fauves qui hurlent dans l'ardeur des nuits sanglantes. »19.

possible... Ce n'est pas vous, n'est-ce pas ?... Vous ressemblez à Lirat, mais vous n'êtes pas Lirat ! » Jean Mintié considère l'accompagnement de son ami avec cette femme comme une trahison irrémédiable, quelque chose inimaginable et sait à ce temps- là les motifs de son départ au « Ploc'h » quand il lui dit : « vous m'avez envoyé au Ploc'h pour me voler Juliette !... Vous, ici, avec elle !... mais c'est de la folie ! »17. C'est une amitié horrible et abominable fondée essentiellement sur la haine et la jalousie.

De plus, Jean Mintié s'est trompé par Juliette dont il a fait la connaissance dans le cabinet de son ami lirat. Il est touché par sa « voilette parfumée (...) un sourire céleste, un air d'angélique douceur », et l'a considérée comme son égérie, son inspiratrice, née de son imagination, celle à qui il avait donné « une âme, une flamme de divinité ». Mais après les actes honteux et scandaleux de Juliette, Jean Mintié, a recours aux comparaisons pour montrer la méchanceté de la femme à travers les regards méprisants jetés sur lui. Elle apparaît nonchalante à l'égard de Jean Mintié, elle est ambitieuse et rêveuse concernant ses besoins inépuisables. Elle charme, enchante, puis elle assomme. C'est un type de la femme fatale, fascinante, masochiste qui faisait mal, non pour le plaisir de pécher, mais pour la joie de faire mal à quelqu'un, son but se cristallisait là : semer la

courbés sous des poids écrasants, semblables au petit mobile de Saint-Michel », dont les yeux s'écoulent, qui souffre et lance le sang, sans rien comprendre des lois supérieures de la nature.

Dans Le Calvaire, il y a une violence en amitié : le héros est agacé par la grossièreté et les plaisirs de ses camarades qui le blessent avec leurs comportements, avec le cynisme de leurs propos et de leur tenue. A la gare Montparnasse, en attendant le train, Jean Mintié commence à reprendre ses forces et il se révolte contre l'injustice qui le sépare de sa bien-aimée. Cette scène se manifeste clairement, à la gare, quand Lirat pousse Jean Mintié d'une façon déplorable et pitoyable comme une quantité négligeable et celui-ci déclare avec résignation : « il me poussa dans un wagon, referma la portière »16. Ainsi, Jean Mintié est choqué par les façons

méprisantes de son ami Lirat et de son ton d'amère hostilité. Il l'aimait avec crainte et sa présence paralysait les moyens intellectuels chez Jean Mintié : « Il était si dur, si impitoyable ». C'est une amitié fondée sur la rancune de son infériorité racinée à l'intérieur de Jean Mintié qui s'est affolé en voyant Lirat descendant de la voiture avec Juliette. Il est devenu fou, il a perdu sa conscience et ne peut plus préciser la physionomie de son ami quand il déclare : « Ce n'est pas

aspire à un « espace de bruit, de gaité ». Au restaurant, il s'occupe aux dorures du plafond, aux grandes glaces qui répètent ; il est attiré du buffet où s'étalaient des viandes parées et les fruits dorés dont il avait tant rêvé. Ce cadre social le ravissait en opérant une véritable révolution en soi-même, et le passionnait comme une chose tout à fait nouvelle. Par conséquent, il se reproche d'avoir si mal arrangé son existence jusque-là, et d'être cantonné au fond d'un « appartement triste et sombre ». Pour Jean Mintié, la société est cruelle, et les victimes sont fréquemment envisagées collectivement sous la forme du troupeau. Il est traité en paria de la part de son entourage ; nous trouvons son départ humiliant et involontaire pour un village qui s'appelle « Le Ploch ». Jean Mintié est obligé de quitter Paris pour satisfaire le désir de son seul ami, Lirat, qui voulait se débarrasser de Jean Mintié, dépourvu de tout et qui n'avait « conscience de rien ». Celui-ci est forcé de quitter Juliette, sa maitresse, « sans un mot, sans un adieu » malgré ses supplications. Quelle atrocité ! Il part pour la gare, amèrement et docilement, « derrière Lirat de ce pas lourd, de cette allure passive des bêtes qu'on conduit à l'abattoir »15. Ici, Octave Mirbeau essaye de révéler la condition médiocre de l'être humain qui souffre de la négligence et de la nonchalance de son entourage. Jean Mintié a déclaré que « tous les hommes je les voyais

qui ne vit que par mimétisme. Jean Mintié, embarrassé de son corps, n'a que des sensations vagues et le garçonnet se métamorphose en misanthrope. Par timidité, il ne peut supporter l'arrivée de Juliette Roux, il tremble et le rouge monte à la figure et « ses yeux devenus tout à coup, presque terribles. »12

En général, la passion est à l'origine de la plupart des tragédies qui endeuillent l'existence humaine de Jean Mintié car « l'amour moderne ne marche qu'accompagné de deuils, de folies, de trahisons, de dégoûts, de révoltes, de toutes les passions funestes de l'esprit. Et toujours, trivial ou sublime, il y a du sang ou dénouement ».13 Le côté héréditaire est efficace chez Jean Mintié pour montrer la répugnance de la mort. Le prieuré contient toutes les manifestations de la mort, et les branches noirâtres, l'eau dormante, les fleurs étouffées accélèrent la dégradation mentale du héros. Jean Mintié respire l'ordure morale et « tous sont à leur poste de combat (...) les dupes naïves et les hardis écumeurs : irrégularités sociales, situations fausses, vices déréglés, basses cupidités, marchandages, infâmes, toutes les fleurs corrompues qui naissent se confondent, grandissent et s'engraissent à la chaleur du fumier parisien »14. Pour le cadre spatial de la maturité, Jean Mintié s'insurge contre le monde entier. Chez lui, il y a une transformation complète : il veut se dégager de l'étroitesse de son appartement et

génitrice frappe d'inquiétude sa progéniture. Elle expose sa féminité tarie, épuisée à son rejeton qui remarque : « Ma mère n'était pas belle, encore moins jolie (...), le nez trop gros, et le teint gris, métallisé, qui, parfois, se plaquait de légers couperoses. »10

Cette carence physique de la maman se manifeste dans l'immobilité absolue de la génétrice ; habituée à l'obscurité et au silence, elle transforme la maison familiale en cimetière, car l'obscurité est chérie par la femme du Calvaire ; elle permet son « noviciat du néant », et le héros grandit dans l'ombre et il avoue franchement : « Mon enfance s'était passée dans la nuit, mon adolescence se passa dans le vague ; n'ayant pas été un enfant, je ne fus pas davantage un jeune homme. »11

Le côté maladif est présenté par cette mère disgracieuse qui engage son enfant moralement vers la folie. Elle n'offre que le spectacle de sa déchéance ; noyée dans une terreur superstitieuse ou absorbée par une maladie infectieuse, la génitrice recule peu à peu, ses « rages de tendresse » effrayaient son fils et la démente précoce remarque chez le fils un désir aux « spasmes nerveux ». Tout signe de vie disparait chez une femme qui n'agit plus que par procuration. Cette irritabilité permanente est insupportable à l'entourage familial, et l'influence est énorme sur un enfant

jésuites. N'y a-t-il pas chez Jean Mintié cette rancune de l'orphelin : rancune universelle contre tout, contre soi-même, contre le vide d'où l'on est né ? Il existe une sorte d'ultrabovarisme lugubre chez lui quand il déclare :

« Mon pauvre petit corps qui n'importunait comme un compagnon irritant, dont on désire se débarrasser. Pas un spectacle, pas une impression ne me retenait quelque part. J'eusse voulu être là où je n'étais pas».8

Octave Mirbeau a exprimé la tragédie de la condition humaine à travers son protagoniste, Jean Mintié, qui déclare : « Ce que fut mon enfance ? Un long engourdissement. Séparé de ma mère que je ne voyais que rarement, fuyant mon père que je n'aimais point, vivant presque exclusivement, misérable orphelin. »9

Jean Mintié, agacé par les insultes paternelles, n'est extrait de son désoeuvrement que par la douloureuse présence maternelle. La première vision de la maman est épouvantable et l'aspect extérieur de la procréatrice achemine lentement son fils vers la mort, c'est l'être qui terrifie. Tout d'abord, elle diffuse physiquement l'angoisse qui étreint le héros, sa laideur et son apparence désincarnée aliènent l'enfant. Terrifiante et inhumaine, la mère englue son enfant dans un climat morbide et sa carence physique conduit le héros à la passion sexuelle. L'apparence de la

Mintié a l'impression qu'il est vraiment un autre enfant, libre, qui a des pensées vives et légères. Il avait des passions fortes pour cette vierge et loin d'elle, il éprouve un grand malheur.

Pendant toute l'œuvre, Jean Mintié est saisi de panique et avait peur de « l'ombre » et du « silence » qui constituent les causes principales de la violence chez lui. Ces deux facteurs sont symbolisés par « la nuit impénétrable » et par « les champs » qui s'étendent et ressemblent à « une vaste mer d'ombre ».. A la Bretagne, Jean Mintié se révolte contre la nature, il la déteste, il abhorre tout en déclarant : « Cette nature, je la hais ; je hais la mer, je hais le ciel, le nuage qui passe, le vent qui souffle, l'oiseau qui tournoie dans l'air, je hais tout ce qui m'entoure, et tout ce que je vois, et tout ce que j'entends »7.

Les parents de Mintié n'ont pas d'état civil, j'entends par là que l'auteur n'a pas jugé nécessaire de leur attribuer un prénom. Ils matérialisent la reproduction voilée des ancêtres, d'un côté le notariat, de l'autre l'épuisement aristocratique.

Le cadre familial de Jean Mintié estétouffant : son père s'amuse à tuer les animaux, et lui-même devient orphelin de mère à l'âge de douze ans vivant dans la compagnie d'un père qui le terrifiait ; il connait le temps amer du collège des

sont heureux, insouciants. Pourquoi donc suis-je ainsi, rongé par d'odieuses chimères ? Qui donc m'a mis au cœur cette plaie mortelle de l'ennui et du découragement ? »5

Le héros est envieux concernant la situation privilégiée dans laquelle vivent ses homologues qui ont un vaste horizon illuminé de soleil, mais, lui, il marche dans la nuit, arrêté souvent par des murs, des obstacles contre lesquels il se cogne « le front et les genoux ».

Le cadre spatial et temporel du roman est dominé par l'atmosphère lugubre dans laquelle plonge Jean Mintié ; le roman commence par ces mots « Je suis né, un soir d'octobre à Saint-Michel-les-Hêtres », sombre saison et petit bourg, et se termine par le mot « Charognes », et le livre est achevé à « Noirmoutier », et dans ce mot il y a « Noir » et « moutier » et ce mot est soutenu, dans le roman, par le mot « Prieuré », dans lequel habitait Jean Mintié,nommé « noviciat du néant ».6

La naissance de Jean Mintié coïncide avec la mort de son oncle et d'un enfant du voisinage. Il devient un personnage embarrassé, encombré, gêné dans ses mouvements : « Ils me semblait toujours que quelqu'un marchait derrière moi » déclare-t-il. Chez lui, il y a une sorte de dédoublement de la personnalité : près de la statue de la Vierge, située dans l'église de Saint-Michel, Jean

tombé sur « le coupant d'une pierre si malheureusement qu'il se fendit le crâne et mourut le lendemain », et l'histoire de la mort de son oncle saisi par « la fièvre typhoïde et trépassa quelques semaines après ».

En fait, le cadre, le voisinage et l'entourage aident aussi à faire naître la violence : à côté de ces histoires, racontées par la servante, qui représentent les causes essentielles de la violence chez Jean Mintié, il y a le cadre spatial, l'habitation médiocre dans laquelle s'écoule son enfance et qui se trouve « à l'extrémité du pays » : c'est une vieille maison qu'on appelait « le prieuré », détruite par la révolution et dont il ne reste que des débris croulants. Ce simple logement augmente la rancune et l'hostilité chez le héros : « Je revois la grille toute déjetée qui s'ouvrait sur une grande cour qu'ornaient une pelouse teigneuse, deux sorbiers chétifs (...), je revois la maison, avec ses murs de brique, moroses, renfrognés »4. Cette atmosphère lugubre aide Jean Mintié à voir de près les bêtes tourmentées en se déchirant de l'intérieur en voyant les travaux pénibles de Félix, jardinier, valet de chambre et cocher : « C'est dans ce milieu attristé que je grandis » déclare-t-il.

Jean Mintié se lamente de la mauvaise condition dans laquelle il vit et il ajoute : « Quelle vie stupide que la mienne ! Les jeunes gens de mon âge rient, chantent, ils

Publié chez Ollendorff le 23 novembre 1886, après une prépublication tronquée dans la Nouvelle Revue de Juliette Adam, le Calvaire est une confession en même temps qu'un exorcisme : Octave Mirbeau s'y libère par le verbe des années d'enfer de sa liaison dévastatrice avec une courtisane au cœur de pierre, Judith Vimmer, rebaptisée Juliette Roux . Judith et Juliette ont exercé leur cruauté sur l'homme. La confession de Jean Mintié, le héros du roman, est en effet celle de Mirbeau. Le personnage doit-il souffrir pour renaître purifié ?

Jean Mintié est le produit d'un mariage monogamique : un des résultats les plus pervers du mariage bourgeois, où la femme n'est bien souvent qu'une dot ; le mari est obsédé *par cette idée absurde que sa femme est sa propriété,* qu'il est le propriétaire de sa pensée comme de son corps, par contrat. Jean Mintié, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, est sujet à des convulsions, à un mal héréditaire, à des agitations, symptômes précoces de la violence. Ses penchants aux spasmes nerveux et des contractions maladives des muscles sont remarqués chez lui et sa bouche demeure comme paralysée, tordue en « Une laide grimace ».

Dès le début du roman, Jean Mintié est nourri de l'esprit violent grâce aux incidents funestes racontés par sa servante, la vielle Marie, comme la fin tragique d'un gamin

choses ;c'est une agression qui emporte la réprobation morale. D'après Le petit Robert, C'est « un instinct d'agression, instinct fondamental de l'être vivant, lié selon les uns à la destruction , selon les autres à l'affirmation de soi. »1

Tout au long de l'Histoire, la violence apparait comme « un destin inexorable lié à la condition humaine auquel il faut se résigner passivement en se repliant sur soi. C'est une image complexe, à la fois fort nette quant à son appréciation, et ambiguë quant à ses implications. »2 nous dit le dictionnaire philosophique. Le dictionnaire encyclopédique ajoute que la violence est « une extrême véhémence dans les propos, le comportement »3.

Le titre du roman d'Octave Mirbeau, Le Calvaire, remonte à une agression. Le Calvaire est employé comme un mot emblématique et symbolique. En latin « Calvarioe », désignant le nom de la colline où Jésus fut crucifié, une croix qui rappelle la passion du Christ, le souvenir d'un évènement pénible.

Dans Le Calvaire d'Octave Mirbeau, le protagoniste, Jean Mintié, éprouve une torture, une épreuve longue et douloureuse qui remonte métaphoriquement à celle du Jésus Christ, et qui montre l'état de la dualité du héros, qui résiste pendant toute sa vie.



La violence dans Le Calvaire d'Octave Mirbeau

Dr. Attia El Kollali (*)

A la fin du XIXe siècle, beaucoup d'écrivains ont été fascinés par la révolte et l'expression brutale des sentiments, nourris par les attentats terroristes aveugles. Ils rêvent d'écrire un ouvrage pour écrouler les fondements de la religion, la famille, la patrie...

Le thème de la violence avait déjà été abordé par Stendhal (Le Rouge et le Noir 1830), Honoré de Balzac (Eugénie Grandet 1833) –(La Cousine Bette 1846), Charles Baudelaire (Les fleurs du mal 1857) et par Emile Zola (Germinal 1885) – (La bête humaine 1890).

L'image la plus fréquente de la violence nous apparaît comme celle d'un mal physique ou moral, infligé volontairement à autrui en abusant de lui. Il y a, dans l'idée de la violence, celle d'une perturbation ou d'un dérèglement plus ou moins momentané ou durable de l'ordre des

(*) *Maître de conférences à la faculté de lettres - Damiette*

الجنسي مكان الصدارة وسط جوانب التشيئ المتنوعة في الديوان، وذلك عندما تنظر الأصوات المختلفة لكل جوانب منظور الحياة الجنسية الضيق نوعا، لدرجة أن التشييء الجنسي المضاد من المرأة إزاء الرجل يستخدم أحيانا لفرض السلطة النسائية التي تستنفد قدرات الرجل البدنية، الأمر الذي يلفت الانتباه إلى أن السلطة التي تكتسبها المرأة في هذا السياق لا تختلف كثيرا عن السلطة الذكورية محل المقاومة، وبالتالي لا يعد اكتساب هذه السلطة حلا على الإطلاق، بل هو تحويل المعتدي إلى ضحية والعكس صحيح؛ أما عندما تكون المرأة موضوعا للتشيئ الجنسي، فتجد نفسها مطالبا منها أن تمثل دورا يفرضه عليها المجتمع الذكوري. وتستخدم كارول آن دفي التشيئ مجازا لافتقاد الحوار بين الجنسين حيث ينغلق كل فرد على فرديته ولا يريد أن يبصر ضرورة التعايش الإنساني أو الاجتماعي.



ملخص بحث تشييئ البشر في ديوان زوجة العالم للشاعرة كارول آن دفي

د/ جمال محمد عبد الرؤوف الجزيري (*)

يتناول هذا البحث موضوع تشييء البشر في ديوان زوجة العالم (١٩٩٩) للشاعرة الاسكتلندية المعاصرة كارول آن دفي (١٩٥٥-). ويبدأ ببيان الهدف من الدراسة، ثم ينتقل إلى عرض الدراسات السابقة الخاصة بتشييء البشر وما يتضمن ذلك من تسليع أو تحويل البشر إلى سلعة قابلة للاستهلاك. ثم ينتقل البحث إلى شعر كارول آن دفي ويتناول الديوان المذكور من خلال ثلاث محاور، أولها تشييء الذات وثانيها تشييء المرأة وأخيرا تشييء الرجل. ويتوصل البحث إلى إلقاء الضوء على شتى جوانب التشييء في الديوان المذكور وكيف أن دفي تمكنت من التحدث على لسان شخصيات نسائية أخرى من خلال تقنية المونولوج الدرامي، وليس من خلال صوتها الخاص، لكي تتيح لنفسها مسافة جمالية وقدرة على بيان التناقضات الكامنة في وجهتي نظر الرجل والمرأة في التشييء من خلال أسلوب المعارضة الفنية، الأمر الذي يمكنها من أن تتيح للقارئ الفرصة في مقارنة أطروحات أو رؤى الشخصيات المختلفة وما يترتب على ذلك من انتقاد ضمني لهذه الرؤى. ويحتل التشيئ

(*) مدرس الشعر الإنجليزي - كلية التربية بالسويس - جامعة قناة السويس

Vasquez, Melba J. T., Nancy Lyan Baker and Sandra L. Shullman. "Assessing Employment Discrimination and Harrassment". *Handbook of Psychology*. Ed. Alan M. Goldstein. Vol. 11. *Forensic Psychology*. Ed. Irving B. Weiner. New Jersey: John Wiley & Sons, 2003. 259-378

Waskul, Dennis D. and Philip Vannini. "Introduction: The Body in Symbolic interaction". *Body/Embodiment: Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*. Ed. Dennis Waskul and Philip Vannini. Hampshire and Burlington: Ashgate Publishing, 2006. 1-18

Wilkinson, Stephen. *Bodies for Sale: Ethics and Exploitation in the Human Body Trade*. London and New York: Routledge, 2003.

Sawicki, Jana. *Disciplining Foucault: Feminism, Power, and the Body*. Thinking Gender series. Ed. Linda J. Nicholas. New York and London: Routledge, 1991.

Seale, Clive, Mary Dixon-Woods, and Debbie Kirk. "Commodification of body parts: by medicine or by media?" A project funded by the ESRC Science in Society Programme, project number RES-151-25-006 https://lra.le.ac.uk/bitstream/2381/166/1/Commodification%20of%20body%20parts2c.pdf

Sharp, Lesley A. "The Commodification of the Body and Its Parts." *Annual Review of Anthropology* 29 (2000): 287-328.

Shilling, Chris. *The Body and Social Theory*. 1st ed. 1993. 2nd ed. London, California and New Delhi: SAGE Publications, 2003.

Smith, Laurie. "With One Pound She Was Free: The World's Wife by Carol Ann Duffy." *Magma* 16 (Winter 2000): 16-21

Stoltenberg, John. *Refusing to Be a Man: Essays on Social Justice*. London: Routledge, 2003.

Tobin, Rick. *Feeding the Monster: The True Threat to American Education*. Victoria: Trafford Publishing, 2005.

Ecloga: Journal of Working Papers 3 (Autumn 2003): 1-9. http://www.strath.ac.uk/ecloga/documents/Knowing%20who%20we%20are.doc

McLeod, Carolyn, and Françoise Baylis. "Feminists on the Inalienability of Human Embryos." *Hypatia* 21.1 (Winter 2006): 1-14.

Mehta, Brinda J. *Diasporic (Dis)locations: Indo-Caribbean Women Writers Negotiate the Kala Pani*. Jamaica: The University of the West Indies Press, 2004.

Nussbaum, Martha Craven. *Sex and Social Justice*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999.

Richards, Richard C. "Objections to Sex Objectification". *Sex, Love and Friendship: Studies of the Society for the Philosophy of Sex and Love 1977-1992*. Value and Inquiry Book Series. Vol. 45. Amsterdam: Rodopi, 1997. 147-156

Ruelle, Annamarie. *Starving Consumers: Culture, Gender, and Consumerism in the Aetiology of Anorexia in Japan. Occasional Paper* [Centre for Asia-Pacific Initiatives, Victoria, Canada] 30 (December 2004): 1-11. http://www.capi.uvic.ca/pubs/oc_papers/a-ruelle.pdf

James Acheson and Romana Huk. New York: State University of New York Press, 1996. 245-268.

Klappert, Peter. "If it can be done, why bother?: Eli Resnick Interviews Peter Klappert". *Urban Code* 2 (2007): 31-33. http://www.washingtonart.net/urbancode.pdf

Marttila, Anne-Maria. "Consuming Sex: Finnish Male Clients and Russian and Baltic Prostitution". Paper presented at Gender and Power in the New Europe, the 5th European Feminist Research Conference, August 20-24, 2003, Lund University, Sweden. www.fondationscelles.org/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=127&Itemid=43

Marx, Karl. *Capital*. Trans. Samuel Moore and Edward Aveling. Ed. Frederick Engels. Moscow: Progress, 1867/1954.

McCulloch, Margery Palmer. "Scottish Women's Poetry 1972-1999: Transforming Traditions." *Contemporary Scottish Women Writers*. Eds. Aileen Christianson and Alison Lumsden. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. 11-26.

McEwen, Claire. "'Knowing who we are, and finding a way to tell ourselves': Carol Ann Duffy's Revision of Masculinist Representations of Female Identity."

Hartsock, Nancy C. M. "Gender and Sexuality: Maculinity, Violence, and Domination". *Rethinking Power*. Ed. Thomas E. Wartenberg. Albany: State University of New York Press, 1992. 249-276

Hawkesworth, Mary E. "From Objectivity to Objectification: Feminist Objections". *Rethinking Objectivity*. Ed. Allan Megill. Durham, NC: Duke University Press, 1994. 151-177

Hester, Marianne. *Lewd Women and Wicked Witches: A Study of the Dynamics of Male Domination*. London and New York: Routledge, 1992.

Hollows, Joanne. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Howard, David. *Coloring the Nation: Race and Ethnicity in the Dominican Republic*. Colorado: Signal Books Limited, 2001.

Johnston, Jessica R. "Social Bodies". *The American Body in Context: An Anthology*. Ed. Jessica R. Johnston. Wilmington: Scholarly Resources, 2001. 61-78

Kinnahan, Linda. "'Look for the Doing Words': Carol Ann Duffy and Questions of Convention". *Contemporary British Poetry: Essays in Theory and Criticism*. Ed.

Davis, Michael. *Justice in the Shadow of Death: Rethinking Capital and Lesser Punishments*. Maryland and London: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.

Dickenson, Donna. The lady vanishes: what's missing from the stem cell debate. London: Birkbeck ePrints. 1-22. Available at: http://eprints.bbk.ac.uk/archive/00000227

Dickenson, Donna. *Property in the Body: Feminist Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Dowson, Jane. "'Older Sisters are Very Sobering Things': Contemporary Women Poets and the Female Affiliation Complex". *Feminist Review* 62 (Summer 1999): 6-20.

Erickson, Jon. *The Fate of the Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art, and Poetry*. Michigan: University of Michigan Press, 1995.

Everett, Margaret. "The Social Life of Genes: Privacy, Property, and the New Genetics". *Information Ethics: Privacy, Property, and Power*. Ed. Adam D. Moore. Seattle: University of Washington Press, 2005. 226-250.

Chenoweth, M. Sue. "A Relational-Feminist Psychodynamic Approach to Sexual Desire". *Comprehensive Handbook of Psychotherapy*. Vol. 1: *Psychodynamic/Object Relations*. Ed. Jeffery J. Magnavita. New York: John Wiley & Sons, 2002. 365-384

Childs, Peter. *The Twentieth Century in Poetry: A Critical Survey*. London and New York: Routledge, 1999.

Clammer, John. "Consuming Bodies: Constructing and Representing the Female Body in Contemporary Japanese Print Media." *Women, Media, and Consumption in Japan*. Ed. Lise Skov and Brian Morean. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995. 197-219.

Clarke, Eric O. *Virtuous Vice: Homoeroticism and the Public Sphere*. Durham and London: Duke University Press, 2000.

Cortese, Anthony J. *Provocateur: Images of Women and Minorities in Advertising*. 2nd ed. Maryland and London: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.

Works Cited

A Primary Source

Duffy, Carol Ann. *The World's Wife*. Basingstoke and Oxford: Picador, 1999.

Secondary Sources

Armstrong, Isobel. *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. London: Routledge, 1993.

Bartky, Sandra Lee. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York and London: Routledge, 1990.

Becker, Anne D. *Body, Self, and Society: The View from Fiji*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1995.

Beyleveld, Deryck, and Roger Brownsword. *Consent in the Law*. Oxford: Hart Publishing, 2007.

Charmaz, Kathy, and Dana Rosenfeld. "Reflections of the Body, Images of Self: Visibility and Invisibility in Chronic Illness and Disability". *Body/Embodiment: Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*. Ed. Dennis Waskul and Philip Vannini. Hampshire and Burlington: Ashgate Publishing, 2006. 35-50.

and relationships into the realm of a sexual war that victimizes all.

"Eurydice" is the only poem, in the sample discussed here, which addresses the issue of the objectification of women from a realistic perspective and raises real and serious issues about man-woman relationship. Orpheus is a verisimilitudinous and intolerable source of oppression. All the forms of objectification that he inflicts upon Eurydice find an echo in the life of a great number of women. Moreover, Eurydice exposes this objectification in a descriptive, not prescriptive, and reasonable manner. Anyone who reads the poem can recognize its truthfulness. In addition, Duffy does not incorporate any contextual clues that might subvert Eurydice's argumentation.

Duffy uses human objectification as a metaphor for the lack of dialogue between the sexes. Everyone is enclosed within the cage of his or her individualism and does not recognize the necessity of social or human coexistence. People do not even try to understand, or cooperate with, one another to achieve some sort of peaceful coexistence or human peacefulness.

Duffy uses parody to criticize the solutions provided by some female figures, in the collection, with reference to the way out of this objectification. As the section on the (sexual) objectification of men shows, women hit back with a counter-objectification with its concomitant commodification. Contextual evidence in such poems shows that Duffy opposes this solution because it perpetuates objectification: moving it to the other side of the dichotomy only changes its form. Moreover, it does not change the patriarchal view of women: they are still interested only in sex. The only difference is that it is women who reify men as mere objects/subjects of desire and eliminate their other human attributes. Willing to have sex and determining to specify (the sexual qualifications of) her partner does not prevent a woman from being reduced to a mere sexuality that victimizes both partners.

The power and control that women acquire are not different from those at the hands of men, because women imitate, or clone the actions of, men in misusing or abusing their power. In other words, women cannot envisage a scenario away from that set by patriarchy. It is clear that Duffy criticizes the feminists whose understanding of the world and the meaning of life is only theoretical, and consequently these feminists cannot provide but theoretical solutions that reduce the possibilities of human interactions

worldviews of these figures through her skilful investment of her position as an implied author.

Objectification is a pervasive phenomenon in human life. However, the dominant form that runs through the three categories discussed in the present paper is sexual objectification. This pervasiveness is itself a sort of objectification because it appears that most of the women given voice in *The World's Wife* see all the aspects of life through the narrow lenses of sexuality, or rather fossilize life in the form of sexuality. Even power is largely viewed as a means to force the male figures to maximize or rather exhaust their sexual strength.

When women are the victims of sexual objectification, they are actors who should enact the patriarchal script set by men for them. In this context, men do not deal with women as human beings or individuals, but as an ought-to-be substantiation of an abstract mental image. This abstraction divests women of their subjectivity, individuality, agency, free will and autonomy, and imprisons them within the cage of instrumentality and inertness. However, women are responsible, to some extent, for this objectification because they either internalize this patriarchal view or raise their physical appearance or their objectified sexual desire above any other personal attribute.

humility, shows that Mrs Beast's whole feminist enterprise is at stake: resorting to religion at the end of the poem implies that the physical empowerment proposed by some feminists cannot lead to real equality. The solution that Mrs Beast indulges in is only individual and whimsical. She has not managed to do anything to get disadvantaged women out of their plight, rather, she has come to the house of the Beast to inflict plight upon him, a man enslaved in his own house, and to aggravate her situation, if she has a cause to fight for at all, by indulging in sex and poker. Moreover, having obliterated the subjectivity and humanity of her husband, she feels lonely and cannot tolerate being alone. Therefore, she summons him to provide her with sex and wine, a dark end which attests to the fact that she has not reached any way out of even the dangers of her own subjectivity.

Conclusion

In *The World's Wife*, Carol Ann Duffy manipulates the form of the dramatic monologue to distance herself from the (ideological) stances of the female figures who dramatize their experiences/views in these monologues. This aesthetic distance enables her to present their voices as such. However, she manages to present her own view of the

objectification of her husband has not made her victorious. She claims that "those tragic girls in my head" are the cause which makes her turf "him out of bed" (*WW*75), whereas, as shown in the previous paragraph, not all these "girls" are "tragic". This false justification shows that she is not the woman in control as she claims, and that she does not have any real solution to the serious problems that feminism raises. It is manifest that Mrs Beast is the only character in *The World's Wife* who speaks in the name of feminism, and the only female figure who digresses from her own experience and pedantically invokes so many historical, mythological and fictional characters to support her "argument". The close reading of the poem reveals that she misreads and consequently misrepresents the history of women. It seems that Duffy speaks through the voice of Mrs Beast in order to criticize feminism from within.

At the end of the poem, Mrs Beast makes a prayer invoking "the tears of Mary" and whispers "words for the lost, the captive beautiful, / the wives, those less fortunate than we" (*WW* 75). Reading the poem reveals that she is one of "the lost"; she is also a woman who captivates herself in the cage of desire and poker nights. Hence, she can be regarded as unfortunate as, or even more unfortunate than, these "wives". Moreover, invoking Virgin Mary, who represents, in Catholicism, the paragon of grace and

But behind each player stood a line of ghosts
unable to win. Eve. Ashputtel. Marilyn Monroe.
Rapunzel slashing wildly at her hair.
Bessie Smith unloved and down and out.
Bluebeard's wives, Henry VIII's, Snow White
cursing the day she left the seven dwarfs; Diana
Princess of Wales. The sheepish Beat came in
with a tray of schnapps at the end of the game
and we stood for the toast – *Fay Wray* –
then tossed out our fiery drinks to the back of our
crimson throats .
Bad girls. Serious ladies. Mourning our dead. (*WW* 74)

It is manifest that there is no common denominator among these female figures. If the wives of Blue Beard and Henry VIII met undeserved fate at the hands of men, Marilyn Monroe and Bessie Smith, for example, were successful female figures, one a prominent actress and the other a successful blues singer. As for Diana, her death was due to political reasons. Moreover, Fay Wray in whose honor they drink a toast is celebrated just because the giant ape King Kong loved her in the film bearing his name.

There is a sense of dissatisfaction which turns into violence against the Beast. Mrs Beast realizes that her

Away from sex, the Beast has no presence in the life of Mrs Beast. Duffy parodies men who regard women as mere sexual objects in bed, and then discard them as having no right to figure in any other aspect of life. She also parodies the feminists who call for women-only societies or that women should take the place of men. Here there is women-only poker game, and the women are all "beautiful and rich" because "We are a hard school" (*WW* 73). Away from the racism of such gatherings which exclude the women who are not beautiful or rich, a fact which undermines Mrs Beast's feminist claims, these women dissipate their economic power, as each deprives the others of their money in these "Poker nights". It appears that Duffy criticizes the women who fight for a right – economic empowerment here – and then dissipate it recklessly or irresponsibly. She also parodies men's poker nights in American films, for example. This is, in turn, a parody of the feminists who find the way out of women's oppression in the woman taking the traditional role of the man, even if this role is not positive.

Mrs Beast herself realizes, by the end of the poker game, that what she and her fellows do is not real empowerment; they are remorseful and do not find real happiness in what they do: the ghosts of their female ancestors haunt them:

to kiss my glove with his mongrel lips – good –
showed by the tears in his bloodshot eyes
that he knew he was blessed – better –
didn't try to conceal his erection,
size of a mule's – best. (*WW* 72)

It is manifest that she has come with her preconceptions of men in mind. Adjectives such as "wrong", "false" and "dirty" depict an unfavourable image of men. She is not ready to gain her views from actual experience. Moreover, the superlative form of "good" with reference to the Beast's erection shows that she objectifies him as a mere sex tool and that she also objectifies herself as a mere receiver of this tool. Thus, her "demagogic" claims against men prove to be a mere disguise that hides a desire for excessive overdoses of objectification. In other words, although she knows her own mind, is empowered economically, and has self-determination, she only reduces herself to a mere "subject" of desire, a subjectivity which is in need of the other to be substantiated, fetishizes him and negates his subjectivity at the same time. This form of subjectivity does not differ much from objectification because it eradicates all the other attributes of the self, eliminates the personality of the other, and perpetuates oppression.

sex, as Mrs Beast tries to turn Little Mermaid into a woman interested only in sex.

In "Beauty and the Beast", Beauty is not portrayed negatively. She is depicted as a wise woman who cares for the welfare of her family, in contrast with her two sisters who are selfish, silly and materialistic. Moreover, the Beast in the tale does not objectify her or force her to do anything she does not want to do. He wants her to share him his life willingly and with her own accord. In addition, she does not have such an antagonistic attitude towards him; she only has an initial psychological fear of his physical appearance. In this light, Mrs Beast in Duffy's poem stands in sharp contrast with her fairytale model, and is deliberately portrayed so by Duffy. The motive behind her coming to "the House of the Beast" is not saving her family or supporting familial relationships; she only comes for "the sex":

> … Myself, I came to the House of the Beast
> no longer a girl, knowing my own mind,
> my own gold stashed in the bank,
> my own black horse at the gates
> ready to carry me off at one wrong word,
> one false move, one dirty look.
> But the Beast fell to his knees at the door

love, I should know, / they're bastards when they are Princes / What you want to do is find yourself a Beast. / The sex / is better" (*WW* 72). Mrs Beast here objectifies woman/man relationship as a mere sex drive and nothing more. She regards woman as only a sexual subject or object; the difference does not matter in this context. Moreover, she objectifies Little Mermaid herself because she regards her as having no subjectivity or free will, and tries to cast her in the narrow mould of sex. Thus, she sees Little Mermaid, and consequently other women, as nothing more than an image of herself and therefore should yield to own reductive philosophy of human relationships. In this way, Mrs Beast's logic, or what she sees as logic, subverts her own way of argumentation. Duffy skillfully begins Mrs Beast's monologue in this way in order to show that not all the solutions provided by feminism to the objectification of women are realistic or logical: objectification cannot be sorted out with a counter-objectification or objectifying others, whether these others belong to one's same sex or the other one. This is not a solution at all because it perpetuates objectification through moving it to, or inflicting it upon, the other part of the dichotomy. In other words, the victimizer becomes the victimized and vice versa; and even the victimized tries to victimize other members of the same

gaze into my eyes – Nefertiti's, Mona Liza's,
Garbo's – think again. (*WW* 72)

All these historical, mythological and fictional characters. Maintains Mrs Beast, are fetishized or fragmented into eyes or faces by men as the epitome or ideal of beauty. Although Mrs Beast is written after the character of Beauty in "Beauty and the Beast", she can be regarded here as an abstraction because she regards herself as a "concretization" of the beauty of all these female figures. Thus, she objectifies herself in the same process of exposing or denouncing the widespread objectification of women at the hands of men. The invitation to rethinking implies that she has the beauty of all these women, and that she will manipulate it in deconstructing the feminine attributes of women. In other words, she is "prescriptive" in her attitude towards men and her own life experience.

In order to urge both women and men to "think again", she recalls a character from a fairytale, namely "The Little Mermaid" who has, in the fairytale, left her sea life for the sake of a prince who does not reciprocate her love. It is Little Mermaid who has not perceived the wide difference between the sea world and the human one. But Mrs Beast puts the blame on the prince and tries to impose her own script on Little Mermaid: "I could have told her – look,

show how Queen Kong regards King Kong as a commodified item which can be eaten for any meal. The man here is vulnerable, belittled, and commodified. For example, "He is mine" (*WW* 32). He is also hunted throughout the poem as if he were game or quarry to be caught for food. On the other hand, the woman is always in control; it is she who controls the relationship, and portrays him as a mere source of sensuous pleasures and physical gratification. When he dies, she mummifies him and "I wear him now about my neck, / perfect, preserved, with tiny emeralds for eyes" (*WW* 33). Thus, a man does not play the role of the agent in the fictional universe of "Queen Kong". He is only a minimized and reified dwarf that merely figures physically in the sensuous life of the woman, and can be devoured or eaten for pleasure.

"Mrs Beast" is written in the voice of the heroine of the fairytale "Beauty and the Beast". The speaker begins with invoking a long history of (the objectification [?] of) women:

> These myths going round, these legends, fairytales,
> *I'll put them straight; so when you stare*
> into my face – Helen's face, Cleopatra's,
> Queen of Sheba's, Juliet's – then, deeper,

Queen Kong is a giant ape beside whom "my little man" appears physically insignificant. She "scooped him up in my palm, / and held his wriggling, shouting life till he calmed" (*WW* 31). She treats him as if he were a little dummy or a sex-toy to play with. Although she realizes his smallness, she finds him "perfectly formed / and *gorgeous*. There were things he could do / for me with the sweet finesse of those hands / that no gorilla could" (*WW* 31). Here she regards him as a mere object of desire, or rather a tool for satisfying desire such as a vibrator. Moreover, she deals with him as if he were a food item:

> ... He'd climb
> into my open hand, sit down; and then I'd gently pick
> at his shirt and his trews, peel him, put
> the tip of my tongue to the grape of his flesh. (*WW* 31)
>
> ...
>
> I picked him, like a chocolate from the top layer of a box, one Friday night, out of his room and let him dangle in the air between my finger and my thumb in a teasing, lover's way. (*WW* 33).

Verbs such as "pick", "peel" and "dangle" and nouns such as "tongue", "grape", "flesh", "chocolate" and "box"

triumphant, boastful and self-assertive tone implies that she has the upper hand even upon her historical counterpart who cannot be a model or example for a woman in control.

The poem can be seen as a fictional retaliation against the objectification and commodification of woman. Instead of being the object of a one-night stand, the woman is here the subject and sole agent of such stands. She is no longer the powerless party in the man-woman relationship; she becomes the only powerful party in the now reversed dichotomy: woman-man relationship. While traditional discourse on women commodifies them and their bodies, the present poem re-humanizes woman and commodifies man and his body: a man no longer has an essence or soul; he is only a mere commodity which can be used for one time only, and then discarded or decapitated. Also, a woman cannot be an object of desire anymore; she is an everlastingly subject of desire who is the sole owner of male bodies. Finally, the poet removes the negative implications of the (female) bitch and makes it equal to life itself: the right to life becomes a female property without any male shareholders.

The objectification of males takes on another turn in "Queen Kong". Like King Kong, the fictional giant ape who is the main character in the film bearing the same name,

of her highly desired goals, and that she has no emotional attachment to this man because he is only a sample or specimen of all men. The phrase "and ain't life a bitch" occupies a focal position in the context of the poem. The man is already decapitated, and the bitch is always a female. Here Salome maintains that life is female and women should be central and in control; men are only marginal and (should be) dead. Thus the poems ends with a triumphant tone that asserts the victory of the woman and the defeat of all men.

In "Salome", Carol Ann Duffy speaks through the voice of Salome, and re-sees her story from a new perspective, ridding it of its biblical or historical implications. Salome deconstructs the image of women in patriarchal discourse and re-composes it in a positive way. Duffy rids the historical Salome of her submissiveness and fallibility: in the Bible, Salome is portrayed as a weak woman who succumbs to the will of her mother Herodias and asks Herod Antipas to give her the head of John the Baptist as a reward or gift for her dancing; in the poem, Duffy portrays her as a strong and authoritative woman who is always in control, cool, and hard, having no emotional attachment to any creature except to herself and fellow women. The past tense manipulated in writing the monologue emphasizes the pre-meditation of what the fictional Salome has done. Her

"sex". The connotations of the word "blighter", a bad or unpleasant person who prevents people from doing what they want to do, show how Salome holds the male sex in low esteem and resolves to hit back against all men. The "beater" and the "biter" which refer to this "blighter" recall the "battered woman" on the one hand, and the commodification of women where they are regarded as a commodity which can be devoured, eaten or bit for man's physical pleasure on the other. That the man is a lamb emphasizes the commodification of the male body. Moreover, Salome's consumption of men in her bed is a retaliation against the consumption or commodification of the female body in patriarchy's bed. The manipulation of the noun of Salome in the last line of the third stanza instead of the pronoun "her" shows how Salome is self-assertive and domineering here.

The closure of the poem encapsulates the attitude of Salome and consequently Duffy who inhabits her voice towards the man: "In the mirror, I saw my eyes glitter. / I flung back the sticky red sheets, / and there, like I said – and ain't life a bitch – / was his head on a platter" (*WW* 57). The glittering of Salome's eyes when seeing the decapitated head highlights her mischievousness and perhaps her wickedness. She is pleased with what she has done. This self-complacency implies that she has managed to achieve one

Again!" may support this view, as she decides to put an end to what perturbs her life as a woman.

In the third stanza, Salome re-considers her life and meditates a new agenda for it:

> Never again!
> I needed to clean up my act,
> get fitter,
> cut out the booze and the fags and the sex.
> Yes. And as for the latter,
> it was time to turf out the blighter,
> the beater or biter,
> who'd come like a lamb to the slaughter
> to Salome's bed. (*WW* 57)

Cleaning up her act indicates that she is intent on improving her behaviour or performance, that is, perhaps improving the performance of decapitating the heads of the men who come to her bed. This cleaning up can be seen as part of the act of getting fitter. In other words, this will make her fitter as an "empowered" and in-control woman. It is noteworthy that "booze", "fags" and "sex" are equally regarded as causes that affect her fitness negatively. Moreover, the article "the" which precedes the word "sex" may limit its signification to the male sex in this context. That is why Salome devotes the rest of the stanza to this

her indifference to this man as a human being: he is regarded as having no soul or mind to be considered, but as a mere object of desire. This indifference is supported by her astonishment at the coldness of the mouth she kisses. It is she who has decapitated the head of this man. But she acts as if she did not know anything about what she has done. The contrast between this oblivion and the assertive tone at the beginning of the poem highlights her view of herself as the sole subject of desire for whom the man she selects for this desire is a mere item in a long list.

The second stanza of the poem portrays Salome coming to full consciousness after a deep sleep. Here she considers what will make her better: "I'd feel better / for tea, dry toast, no butter, / so rang for the maid. [......] / hungover and wrecked as I was from a night on the batter" (*WW* 56). Her agenda changes temporarily. She acts as if nothing had happened. Her only concern is for her health and fitness. However, the 'night on the batter" may refer to drinking alcohol during the one-night stand or to the fatigue caused by dancing all night in the court of King Herod Antipas. Also, the half-rhyme of "batter" with "blighter", "beater" and "biter" in the following stanza may recall the "battered woman". In this case, the consciousness of Salome associates elements that relate to many different aspects of a woman. That she begins the next stanza with "Never

refers us back to the biblical story: it is only a head which has been decapitated. However, the agent of decapitation is not specified here. That the head lies beside Salome may lead the reader to discern her as this agent. Third, the head which is viewed by patriarchy as the sign which privileges man over woman is objectified here. In other words, the female speaker reduces the rich signifier of the "head" to a mere corporeal material which has no value other than that of inducing desire. For example, when Salome kisses the mouth of the man beside her, she uses the possessive pronoun "which'. This pronoun emphasizes the commodification of the male body.

Salome's commodification of the male body in the poem can be regarded as an attempt at inflicting reprisal on men who are largely responsible for the commodication of women for centuries. She reverses the ends of the corporeal dichotomy: the woman takes the position of the man, and the latter is degraded to that of the former.

Salome's un-sober or intoxicated state influences her discourse. The poet makes her move between long lines and short ones in order to echo her befuddled state. That Salome does not know or remember the name of the man beside her in bed after the one-night stand may be due to her inebriation. Whatever the cause of this oblivion, it implies

John the Baptist. But the tone of the female speaker directs the attention of the reader to the men who have one-night stands with women they do not know, that is, a sexual encounter limited only to one occasion, and usually boast before friends that no woman can resist their temptation. Like these men, Salome has a list of "specifications" of the men she "selects" to sleep with: "good-looking", "dark hair", etc. It is noteworthy that the insistence on good looks is associated with the emphatic "of course". This emphasis on the part of Salome reverses the traditional or patriarchal view of female beauty. It is the woman here who takes the leading role. It is she who decides what is beautiful or ugly, whom she chooses for a one-night stand, etc. In other words, she is in control of her sexual life, and turns herself into the sole subject of desire, undermining the traditional male view of women as mere objects of desire who are reduced to an objectified entity in their sexual universe.

It is also remarkable that Salome does not refer to the man who is supposedly sleeping beside her as a whole, but as separate parts: a head, a mouth, a beard, and eyes. These parts only belong to the head. This intentional way of representation of the man may serve three ends. First, the man is only reified or objectified: he does not have a soul; he is regarded only as a body without any animating or humanizing features. Second, this representation implicitly

tone: Salome boasts that she has done something and that she will do it again:

> I'd done it before
> (and doubtless I'll do it again,
> sooner or later)
> woke up with a head on the pillow beside me –
> whose? –
> what did it matter?
> Good-looking, of course, dark hair, rather matted;
> the reddish beard several shades lighter;
> with very deep lines round the eyes,
> from pain, I'd guess, maybe laughter;
> and beautiful crimson mouth that obviously knew
> how to flatter ...
> which I kissed ...
> Colder than pewter.
> Strange. What was his name? Peter?
> Simon? Andrew? John? (*The World's Wife* [*WW*] 56)

Having highlighted her boastfulness and persistence, an act which may be for creating suspense, she reveals the incident of a head beside her on the pillow. The poem's dialogical or intertextual relationship with the biblical story of Salome reminds the reader of the decapitated head of

gives him abstract inspiration, does the donkey work of typing his poems, or is reified as a constantly admiring receiver of these poems. Third, a wife is conceived as having no subjectivity or opinion away from that of her husband; if she shows an opposing attitude, it has to be wiped out. Fourth, in the literary institution at large, it is the male poet which has the upper hand; male publishers, who are equated with the Gods, play a decisive role in silencing or suppressing (opposing) female voices. Fifth, women are entrapped in the poetic language, or rather diction, of male poets; they are portrayed in a way that misrepresents them and deviates from reality. In order to deconstruct all these ways of objectification, the female speaker manipulates a poetic form – the dramatic monologue – and subverts these objectifying tenets of patriarchy. On the thematic level, she exploits these tenets themselves and acts out the female image that her husband depicts in his mind: she feigns that she admires the fossilizing poem he has written for/on her. Thus she entraps him in his own self-complacency and manages to make him look at her, liberating herself for ever.

Objectification of Men

In "Salome", Carol Ann Duffy inhabits the voice of this biblical woman. The monologue begins with a boastful

as in the present literary institution, are not regarded as having a voice which should be heard. The Gods or the publishers help Orpheus restore his wife to a life she does not like, just because they are males like him. Eurydice sees her life or death in the Underworld as a liberation and her life with Orpheus as a jail: "Like it or not, / I must follow him back to our life – / Eurydice, Orpheus' wife – / to be trapped in his images, metaphors, similes, / octaves and sestets, ..." (*WW* 60). As women are marginalized by male publishers, Eurydice is captivated in the shadow of Orpheus and his out-of-context and out-of-date poems. In order to liberate herself again and return to the Underworld, she does "everything in my power / to make him look back", and begs him to "*let me stay*" (*WW* 61). But he does not want to listen to any voice except his own. As she realizes this, she manipulates it against him: "*Orpheus your poem's a masterpiece. / I'd love to hear it again ...* / He was smiling modestly / when he turned, / when he turned and looked at me" (*WW* 61-62).

In "Eurydice", Objectification takes many forms. First, language in the mouth of men/male poets objectifies women and portrays them as abstractions that meet the specifications of the female image in their minds and satisfy male self-complacency and fantasies. Second, in the life of a male poet, his wife is reduced to an instrument that either

all "animals", "fish", and "even the mute, sullen stones" (*WW* 59), he maintains that his poems should have the same effect upon Eurydice because it seems that he does not regard her as essentially different from animals, fish, and stones. However, she has a different opinion of his poems and her place in his life and poetry: "Bollocks. (I'd done all the typing myself, / I should know.) / And given my time all over again, / rest assured that I'd rather speak for myself / than be Dearest, Beloved, Dark Lady, White Goddess, / etc., etc." (*WW* 59). Although he addresses his poems to her, she sees all his poetic stuff as "Bollocks". In addition, he exhausts her time and life, as she does not have any time except for typing his poems and being imprisoned in his outdated poetic worldview which portrays her as an abstract ideal which has nothing to do with reality.

Again, Duffy manages to root Eurydice's cause in the male-dominated institution of poetry. Because the Gods are "usually male", they sympathize with Orpheus' petition to restore Eurydice to life again in spite of herself: "But the Gods are like publishers, / usually male, / and what you doubtless know of my tale / is the deal" (*WW* 59). Even Sisyphus, who refuses, in "Mrs Sisyphus" in the same collection, to spare a moment of his life to his wife, stops rolling his rock and sits on it "for the first time in years" (*WW* 59). This shows that women, in ancient times as well

is viewed as an abstraction because his poems center on "abstract nouns" and do not derive their subject matter from everyday experience. This can be supported by the third-person pronoun that Eurydice uses with reference to herself when speaking about these poems: she feels herself absent from them as if they were speaking about a woman other than herself. This divergence results from the sharp contrast between Orpheus's conception of his model reader/Eurydice and this model reader's real experience of his poems. His horizon of expectations is actually frustrated when subjected to the process of reading because it depicts Eurydice as something other than her "self". This contrast becomes very sharp when it is compared with the conversational tone that Eurydice establishes with her female addressees in her dramatic monologue. In brief, Orpheus objectifies Eurydice as a reader and deprives her of her right to activate her subjectivity in the act of reading.

Orpheus is portrayed as an out-of-context poet. In the past, he was part of a legendary world where he could lure all creatures with his lyre. Duffy manages to make this one of the most remarkable sexist facts: "For the men, verse-wise, / Big O was the boy. Legendary" (*WW* 59). It is men who have placed poetic talent at the hands of men, relegating women to the realm of poetic subject matter for men to fantasize. Moreover, being sure that he can bewitch

language and poetry. Eurydice opts for the relieving silence of the Underworld because it rids her of what negates her "self" in Orpheus' company, and of her reification and petrifaction in his poems.

Eurydice addresses her dramatic monologue to "girls", and shows them how it "would be safe" for a girl to be in the Underworld away "from the kind of a man / who follows her round / writing poems, / hovers about / while she reads them, / calls her his Muse" (*WW* 58). Addressing her monologue to a female audience implies that Eurydice reveals aspects of her experience significant for all females. Orpheus "hovers about" her all the time and showers her with epithets such as "Muse", "Dearest", "Beloved", "Dark Lady", and "White Goddess" (*WW* 58-59) that divest her of her individuality as a human being and cast her in an abstract image whose truthfulness she does not feel.

Although Orpheus regards Eurydice's reading of his poems as a great thing, he does not allow her to express her personal opinion of his poems: he "once sulked for a night and a day / because she remarked on his weakness for abstract nouns" (*WW* 58). This selective detail of the experience of a reader with Orpheus' poems shows that although he sees Eurydice as the source of his inspiration, she does not take a concrete human form in his poems: she

In "Pygmalion's Bride", Pygmalion does not see his bride as a human being with her own individuality, subjectivity and will, but as the image that he has created for her in his mind. This image depicts women as machines whose body can be turned on with a man's kisses, sex-laden speech, presents and gold. If a woman is still reluctant to lend him her body or give him sexual pleasure, she should be raped because, after all, her feelings, his argument continues, are not important. Thus, all the aspects of this mental image of women objectify them and violate their privacy as human beings who cannot be reduced to objects of male desire. It is clear that sexual objectification of women largely results from a negative mental image created by men's fantasies and sustained by patriarchy.

In "Eurydice", although Orpheus deifies Eurydice and regards her as his muse, this deification itself reduces her to a mere instrument of inspiration far away from reality. He does not view her as having an opinion or even individuality: she has no real presence as a human being away from him and his inspirational fantasies. Therefore, she prefers to be "in the Underworld, a shade, / a shadow of my former self". She is fascinated with the Underworld because it is a place "where words had to come to an end" (*WW* 58). This absence of words and language acquires great significance with reference to Orpheus's gift for

sculpture, / stone-deaf, shells" (*WW* 51). Since his words and "blunt endearments" turn to be useless, he makes use of a third policy: he maintains that if words fail to have their effect, presents should succeed in achieving his aim. As a result, "He brought me presents, polished pebbles, / little bells". Again, his plan fails, as "I didn't blink, / was dumb" (*WW* 51). He supposes that her refusal to respond to his desire may be due to the triviality of these presents, and therefore brings her more precious presents such as "pearls and necklaces and rings" which he calls "*girly things*". Being sure that these precious gifts will arouse her or make her receptive to his desire, he immediately "ran his clammy hands along my limbs". Yet, he discovers that "I didn't shrink, / played statue, shtum" (*WW* 51).

When Pygmalion realizes that all his tactics do not avail him and that his bride sticks to her subjectivity, he does not pay any attention to her will and begins to appropriate and violate her body as if this body has nothing to do with her. In order to get rid of him, she feigns responding to him and meeting his mental image of her; she enacts the role of the woman in his mind – "all an act". As soon as he satisfies his desire, he disappears for ever, "And haven't seen him since. / Simple as that" (*WW* 52).

Recalling other female figures from cultural or social history adds a generalizing tone to this closure. Although she is "alone in the dark", she is not alone in her objectification or longing for "subjectification". Such loneliness is a mask of her subjectivity: being reduced to "a squawk" is a signifier for her faint voicing of a subjectivity that lies behind her affected smile. On the other hand, Sisyphus insists on self-objectification for ever, as he is not satisfied with the "one hundred per cent" that he gives to his secondary duty of rolling the stone, neglecting his primary duty towards his wife.

In "Pygmalion's Bride", Pygmalion objectifies his bride and sees her as a sexual function which can be turned on at will. Being aware of his objectifying attitude towards her, she persists in frustrating his objectifying expectations. In order to arouse her, he manipulates a multi-faceted strategy that derives from a male view of women. He begins with kissing her lips, thinking that the lips are the portal of a woman's desire. But "I lay still / as though I'd died" (*WW* 51). When he finds that his kisses cannot achieve the desired result, he resorts to another tactic. He believes that speaking about sex has the power to excite her, and therefore says sexually laden words and "blunt endearments" about "What he'd do and how". However, his words prove to be "terrible" for her and "My ears were

perk, I shriek, / when you haven't the time to pop open a cork / or go for so much as a walk in the park?" (*WW* 21). Sisyphus instrumentalizes himself into a mere machine for rolling the stone and does not want to "shirk" or leave his duty even for a while. Although he indulges in self-objectification, he is also objectified by his wife who regards him as "a dork" and "the absolute berk" (*WW* 21). However, this objectifying on the part of Mrs. Sisyphus does not represent a tenacious or even inherent attitude towards him: she does not want to objectify, and also does not accept him objectifying himself. Her loneliness and complaint in the closure of the poem attest to that she wants him to restore his humanity so that she, in turn, can feel the fulfillment of life:

> But I lie alone in the dark,
> feeling like Noah's wife did
> when he hammered away at the Ark;
> like Frau Johann Sebastian Bach.
> My voice reduced to a squawk,
> my smile to a twisted smirk;
> while, up on the deepening murk of the hill,
> he is giving one hundred per cent and more to his
> work. (*WW* 22)

> But I cannot remember how or when or precisely
> where. (*WW* 43).

The message is clear: chosen self-objectification leads to the loss of one's freedom, awareness, subjectivity, free will, and eliminates the other attributes of the self. Moreover, it will be adopted by the male partner as the sole attribute of the female character, and he will act accordingly.

The closure of the monologue widens the implications of this self-objectification to show its violation of the rights of all women: "But what did I do to us all, to myself / When I was the Devil's wife?" (*WW* 46). The speaker regards her "self" as only an instance of the collective self of all women. Sexual self-objectification supports the negative image of women in society. It will necessarily lead to undesirable and eternal objectification that eliminates subjectivity and agency for ever.

Objectification of Women

In "Mrs Sisyphus", Sisyphus devotes all his time to his work – "pushing the stone up the hill" – and spares no moment for his wife. He objectifies her as nothing in comparison with "the perks" or the extra payment he will get for his overtime work. She tries to make him aware of her existence in his life and of his own objectification as a mere worker: "Think of the perks, he says. / What use is a

immediately after burying the doll. Having been deprived of all her other human possibilities, she "felt like this: Tongue of stone. Two black slates / for eyes. Thumped wound of a mouth. Nobody's Mam" (*WW* 42). All these features approximate those of the Devil in the popular mind. So far, the speaker plays an active role in popularizing an image of herself as a mere sex object, even if this objectification gives her sexual pleasure. Having popularized this image, she, whether consciously or unconsciously, collaborates with the Devil in perpetuating her own objectification through burying the doll/her "self". The Devil's features that she acquires can be regarded as an alienation from the self. It is likely that Duffy plays on Kant's view of desire and objectification here. The speaker's sexual desire for the Devil makes her forget, or unaware of, her subjectivity and positive agency, leading her to live "in my chains" (*WW* 43) for a "long fifty-year night" (*WW* 45). When she becomes aware of her captivity, she cannot remember how she has conspired against herself and objectified her entire being:

> I flew in my chains over the wood where we'd
> buried
> the doll. I know it was me who were there.
> I know I carried the spade. I know I was covered in
> mud.

In "Medusa", Duffy tries to cast the myth of Medusa in a logical light and make jealousy and suspicion the motivation behind this mythical figure's metamorphosis. As jealousy is based on a mere suspicion, so all her petrifying or objectifying acts are not rooted in reality. They derive from the image she breeds in her own mind. It appears that Duffy regards self-objectification as all evil. For when one internalizes, and even indulges in, it, and sticks to its rules, she can become a destructive force that stands for the elimination of life. In this sense, self-objectification amounts to the objectification of all others.

In "The Devil's Wife", the speaker is the Devil's mate at work. The Devil regards all his female colleagues as undesirable objects: he "Looked at the girls / in the office as though they were dirt. Didn't flirt. / Didn't speak. Was sarcastic and rude when he did" (*WW* 42). This does not satisfy the female speaker in the poem, not because she is objectified along with other "girls", but because she is not objectified as a desirable object: "I'd lie on my bed at home, on fire for him" (*WW* 42). A sexual relationship ensues between them. On their first day out, "We drove together and he made me bury a doll" (*WW* 42). It appears that the doll represents all the other human attributes of the speaker; the Devil does not retain any attribute other than her sex drive. That is why "I went mad for the sex" (*WW* 42)

It is remarkable that Medusa internalizes the patriarchal view of the relationship between man and woman: she sees herself as an object possessed by her "perfect man". However, she violates this patriarchal script, as she wants to modify this relationship in order to turn her bridegroom also into an item of property. It appears that Duffy manipulates irony here in order to show how this patriarchal script of objectification can be seriously destructive when it is turned against the man who has invented it: commodifying human beings, whether males or females, has nothing positive about it because it deprives them of their humanity and turns them into monsters and gorgons.

It is also noteworthy that as Medusa internalizes the patriarchal view of women, she also adopts a twisted feminist view of men as not faithful. She anticipates, or rather imagines, that her bridegroom will betray her: "but I know you'll go, betray me, stray / from home. / So better by far for me if you were stone" (*WW* 40). Medusa also regards beauty and youth as the sole attributes of a woman. When she loses them, she thinks that her husband will surely betray her because all men, in her view, look for youth and beauty only. She takes this mental image of men as true and acts accordingly. Thus, she objectifies her bridegroom as a mere image in her mind that does not relate to reality.

of cooperation, understanding and consideration. When the woman finds her husband suffering from the evils of objectification, she helps him shed this objectification and re-gain his humanity.

In "Medusa", Medusa is no longer an interesting object of desire. Due to this loss of desirable objectification, "A suspicion, a doubt, a jealousy / grew in my mind, / which turned the hairs on my head to filthy snakes, / as though my thoughts, / hissed and spat on my scalp" (*WW* 40). Here the metamorphosis of the "bride" into "a Gorgon" is effected through her desertion on the part of the "perfect man, Greek God, my own" (*WW* 40). She regards him as a personal property which should be possessed for ever. When he tries to liberate himself of this property-holding relationship, she threatens to reify all signs of life in the universe: "a buzzing bee", "a singing bird", "a ginger cat", "a snuffling pig", etc. (*WW* 40). She regards her previous chosen objectification as an ideal state: when it is lost, everyone and everything should be metamorphosed into an inanimate object: “Wasn't I beautiful? /Wasn't I fragrant and young? / Look at me now” (*WW* 41). She challenges her bridegroom to look at her so that she can turn him into a real object devoid of life because he has rid her of her chosen objectification, or rather he sees her as an object in which he has no interest.

his other human attributes. He even regards this strength as a sign of human weakness; he wishes to be really strong in human terms. Delilah is considerate for his wish and is sure that he really wants to effect a change for the better in order to reach the fullness of his personality: "And, yes, I was sure / that he wanted to change, / my warrior" (*WW* 29). In other words, Samson realizes that his "self" has been separated from his body; the latter has (been) turned into a mere physical object that suppresses the subjectivity and humanity of Samson as an individual and a human being. On the other hand, Delilah is portrayed as considerate, understanding, and loving. She recognizes the weakness of Samson and wants to help him restore his humanity. That is why "with deliberate, passionate hands / I cut every lock of his hair" (*WW* 29).

Cutting Samson's locks here is not an act of betrayal as in the biblical narrative: Duffy re-portrays the character of Delilah in order to modify or change the negative image of women in western history. In the poem, Delilah knows that the source of Samson's great strength lies in his hair. She subjectively interprets this dominating strength as the opposite of human "care". Therefore, cutting his locks is a libratory act that dethrones sheer physical power so that it can leave room for his humanity to flourish. Thus, the relationship between woman and man here is a relationship

Self-Objectification

Self-objectification takes different forms in *The World's Wife*. It may be an inherent and innate aspect of the self. It may result from yielding to the dominant view of the self in the eyes of the other. It may also derive from an unconscious conspiracy of the self against itself.

In "Delilah", Samson is aware of his own objectification as sheer physical strength without any care for other humans, except for Delilah. Therefore, he asks her to teach him how to be a human:

> Teach me, he said –
> we were lying in bed –
> how to care.
> ...
> I can rip out the roar
> from the throat of a tiger,
> or gargle with fire,
> or sleep one whole night in the Minotaur's lair,
> ...
> but I cannot be gentle, or loving, or tender.
> I have to be strong.
> What is the cure? (*WW* 28)

He longs for what can substantiate his humanity, instead of being reduced to a mere physical power that eliminates

large measure the feminist use of this concept aligns with Kant's understanding of desire as inherently objectifying" (Clarke 199). Kant views sexual desire in general as mainly objectifying. For him, "sexual desire is a very powerful force that conduces to the thing-like treatment of persons"; persons are not treated "as ends in themselves but as means or tools for the satisfaction of one's own desires", leading to a denial of both "autonomy" and "subjectivity" (Nussbaum 224). In this case, "we cut ourselves off from our human individuality, because we cut ourselves from our responsibility for our acts" (Stoltenberg 49).

Feminist movements differ on the way out of this inequality in power relations. For example, second-wave feminists maintain that "equality between men and women might be achieved if women rejected feminine values and behaviour in favour of masculine values and behaviour" (Hollows 10). As for radical feminists, they "call for an elimination of all patriarchal institutions in which sexual objectification occurs" (Sawicki 29). On the other hand, libertarian feminists "stress the dangers of censoring any sexual practices between consenting partners and recommend the transgression of socially accepted sexual norms as a strategy of liberation" (Sawicki 29-30).

perpetuation of male power over women, and women's oppression relies on the eroticisation of female subordination" (Hester 106).

This power inequality between the sexes is built in the socialization of men. This socialization plays the greater part in sexual objectification because "men learn to experience desire in connection with paradigm scenarios of domination and instrumentalization" (Nussbaum 225). Therefore, patriarchal culture circulates the fallacious belief that "women ... symbolize the body, sexed embodiedness, sensuality, emotions" (Hawkesworth 159). In the light of this patriarchal script of sexuality, "men are socialized to view the sexual objectification of women as part of their basic rights" (Vasquez 261). Patriarchal culture manipulates sexuality in creating mental images of women that emphasize "physical appearance over positive character traits and interpersonal skills", leading people, especially males, to "seek intimacy with *people as objects* instead of fulfilling our needs for intimacy with *people as persons*" (Tobin 47).

The different brands of feminism make sexuality one of the main items on their political agenda. "The concept of 'sexual objectification' has been a staple legacy of second-wave feminism, especially in the United States, and in a

beliefs, and so is not desirable" (Richards 154). On the other hand, self-objectification may take a narcissistic form. In this case, a woman takes "toward her own person the attitude of the man. She will then take erotic satisfaction in her physical self, reveling in her body as a beautiful object to be gazed at and decorated" (Bartky 36-37).

Feminism plays a central role in exposing and fighting the objectification of women in whatever field of human life. It regards objectification as one of the main manifestations of the imbalance in the power relations between the sexes. Therefore, it "aims to intervene in, and transform, the unequal power relations between men and women" (Hollows 3). As a result, it has viewed sexual objectification of women as "a central problem in women's lives, and the opposition to it as at the very heart of feminist politics" (Nussbaum 213).

Feminists regard male sexual objectification of women as "a learned response to a social context that is male-supremacist" (Stoltenberg 46). Due to "the dominant relations of patriarchy, sexual objectification tends to be focused on the female body in society" (Howard 86). In this light, feminists see "male sexuality" as "a means of controlling women socially in the interests of men", as it is a central tool in "the construction, maintenance and

and self-determination – from, in effect, their humanity" (Nussbaum 214).

Sexual objectification is correlated with a reductive view of women. It "consists of treating women as inanimate objects, body parts, or animals" (Richards 147). In it, the male partner appropriates the body of the female partner and regards her as a mere object which can be unscrupulously subjected to commodification and is only regarded as "providing a sexual function" (Richards 155). The process of sexual objectification rests on "fetishization and on the dehumanization and objectification of the sexual object " (Hartsock 253).

People may objectify themselves. In this case, they comply with their image in the eyes of the other. For example, women may internalize the image of woman circulated by patriarchal and consumerist culture: "being raised in a culture that objectifies the female body and sexualizes women leads them to internalize this objectification" (Cortese 55). This shows that "the true situation of objectification is a social and not merely an individual one" (Erickson 5). Although the reasons of self-objectification differ – "money, fame, self-esteem, and so forth" – it supports the negative image of women in society: "Consensual objectification reinforces traditional male

Sexual objectification is the most remarkable type of objectification. Sandra Bartky defines sexual objectification of women as follows: "A person is sexually objectified when her sexual parts or sexual functions are separated out from the rest of her personality and reduced to the status of mere instruments or else regarded as if they were capable of representing her" (26). She adds that this objectification is "a form of fragmentation" and implies the assumption, on the part of the objectifier, that the objectified person does not "have capacities which transcend the merely sexual" (35-36). M. Sue Chenoweth maintains the same view and highlights the splitting and fragmentation of "the objectified individual" because "various parts are sexualized and emphasized at the expense of the whole". This deprives her of her "subjectivity": "the view of self is limited to being an object of gratification for the other, and without a conscious awareness of a subjective wish, motivation, or desire separate from the objectifier" (372). Bartky regards this denial of subjectivity as a form of "psychological oppression" which "is dehumanizing and depersonalizing; it attacks the person in her personhood" and leads to "the estrangement or separation of a person from some of the essential attributes of personhood" (29-30). This oppression is accompanied with other types of oppressing women, as objectification "cuts women off from full self-expression

As for women, they have been frequently turned into commodities: "objectification and commodification of the body continue to be perceived as more 'normal' for women's bodies" (Dickenson, *Property in the Body* 8). This process is extended to cover women as both persons and bodies. This commodification is an act of murder because it eliminates the subjectivity of woman. It "co-opts the female body from the social subjects to whom it belonged, strips it of any subjectivity, and presents it as an object, as the signifier of consumption" (Ruelle 4). The female body becomes dismembered and "broken down into parts – breasts, bottom, legs, hair, skin, face, lips, eyes, nails… A female body is thereby made consumable by reducing it to a mere object" (Marttila 6). In this way, commodification "violat[es] personal, social and community meanings for bodies" (Seale et al. 3). However, this phenomenon widens now to include both men and women. Donna Dickenson terms this new development as "the feminization of property in the body" where "men's bodies are now increasingly subject to the objectification and commodification which women have long endured" (Dickenson, The Lady Vanishes 2). The result is that "both male and female bodies are now subject to the objectification that was previously largely confined to women's experience" (Dickenson, *Property in the Body* 8).

Commodification and reification are offshoots of objectification. The human being, in this respect, is viewed as a mere commodity which can be consumed at any time without any moral scruples. "A commodity is, in the first place, an object outside us, a thing that by its properties satisfies human wants of some sort or other" (Marx 43). The verb "commodify" means "to treat as a commodity something which is not a (proper) commodity" (Wilkinson 46), that is, "we take that which is not already a commodity and make it into, or treat it as though it were, a commodity" (McLeod and Baylis 3). In other words, we divest a human being of his or her immanent attributes and highlight a secondary function as his or her only attribute. Commodification transforms "persons and their bodies from a human category into objects of economic desire" (Sharp 293).

The Commodification of the body is a widespread phenomenon. It "turns the individual into an object composed of product-mediated parts – lips, eyes, waist, hips, hair, odors, and even clothes" (Johnston 67) and presents the body "in such a way as to induce desire" (Clammer 216). In this way, it leads to "its subjectlessness or state of suspension" (Mehta 161) and "compromises human dignity" (Beyleveld and Brownsword 32).

Objectification is a concept that covers more than the realm of the body. It is generally "used as a pejorative term, connoting a way of speaking, thinking, and acting that the speaker finds morally or socially objectionable, usually, though not always, in the sexual realm" (Nussbaum 213).

Martha Nussbaum presents seven notions involved in the idea of objectification: *instrumentality* ("The objectifier treats the object as a tool of his or her purposes"); *denial of autonomy* ("The objectifier treats the object as lacking in autonomy and self-determination"); *inertness* ("The objectifier treats the object as lacking in agency, and perhaps also in activity"); *fungibility* ("The objectifier treats the object as interchangeable (a) with other objects of the same type and/or with objects of other types"); *violability* ("The objectifier treats the object as lacking in boundary integrity, as something that it is permissible to break up, smash, break into"); *ownership* ("The objectifier treats the object as something that is owned by another, can be bought or sold, etc."); *denial of subjectivity* ("The objectifier treats the object as something whose experience and feelings (if any) need not be taken into account") (218). She adds that objectification lies in treating "a human being in one or more of these ways" (219).

body is actively experienced, produced, sustained, and/or transformed as a subject-body" (Waskul and Vannini 3).

The body is not a socially or politically neutral entity. It is an integral part of the process of socialization and the struggle between the sexes. It "enters into the maintenance of social relations of dominance and subordination" (Shilling 74). This largely relates to the process of objectification which leads to the "alienation of body from self" (Becker 31). The verb "objectify" means "to treat as a (mere) object something which isn't really (or merely) an object" (Wilkinson 27), and to objectify the body is to treat "it as if it weren't *intimately related to a person*" (Wilkinson 53). This objectification is built on regarding the person as having a "*use-value*" only, that is "something external to ourselves is made to satisfy human needs and wants" (Dickinson, *Property in the Body* 29). However, objectification is not restricted to such use value because there are two types of objectification in this regard. The first type of objectification is that of "regarding a person as a *useful object*". On the other hand, "there is another way of being objectified: to be viewed as an object in which the objectifier has no interest or to which she assigns not even instrumental value" (Wilkinson 36).

she sees this objectification through the eyes of other women. The paper will first review the literature on objectification. Then it will analyze the corpus of *The World's Wife* in the light of this literature review to outline Duffy's attitude towards, and stance on, human objectification.

Literature Review of Objectification

The body is not a mere physical material that can be separated at will from the person, as "*Bodies are more than mere objects insofar as they are intimately related to persons*" (Wilkinson 53). In this sense, the body amounts to becoming the person himself or herself because "a person is his or her body" (Davis 197). It is closely associated with the self, as it is "a forum for the staging of the self" (Becker 35) and "both reflects and constitutes our biographies" (Charmaz and Rosenfeld 39). The correlation of the body and the self is almost inevitable since "there is no body without a reflexive and agentic self and there is no self without a reflexive and agentic body" (Waskul and Vannini 10). Waskul and Vannini add that the body marks human subjectivity, for through our bodies "we perform, express, and present subjectivity to others" (10). The term "embodiment" is used to refer to "the notion of the body-as-self" (Everett 236), a process through which "the object-

of her objectification and at the same time [she] anticipates the strategy of objectifying women by being beforehand with it and circumventing masculine representations" (Armstrong 325). Thus, this technique "puts the male gaze and the male voice, emblems of constructed masculinity, under scrutiny" (Dowson 16), and "threatens masculinist constructs of female identity: the woman is given an identity of her own" (McEwen 1).

Duffy "attempts to 'write woman', thematically and formally" (McCulloch 17) and therefore makes "a significant engagement with social discourse" (Kinnahan 246), leading her to "systematically undermine [...] the myths by which masculinity has been sustained for millennia" (Smith 21). This writing "from the standpoint of outsiders" creates "a double-voiced quality about much of her work" as "she seeks to give two perspectives at once: explicitly that of the speaker and implicitly that of the poet" (Childs 177).

In the light of these insights into the potentials of the dramatic monologue and Duffy's manipulation of these potentials with regard to human objectification, the aim of this paper is to investigate the *manifestations of* objectification as a cultural, social, and even personal construct in her collection *The World's Wife* and show how



Human Objectification in Carol Ann Duffy's *The World's Wife*

Dr. Gamal Elgezeery (*)

Introduction

In *The World's Wife* (1999), Carol Ann Duffy (1955-) adopts the technique of the dramatic monologue to give voice to silenced women. The dramatic monologue can be a means of objectifying the subject matter contained in the poetic form. In this case, men and women writers or critics differ with reference to the very notion of technical objectification. For example, men writers regard the dramatic monologue as "an objectification because, not only do we have a speaker, we have a speaker who by definition is not the poet" (Klappert 32). On the other hand, the female voice that the woman poet adopts in the dramatic monologue makes her "in control

(*) Gamal Muhammad Abdel-Raouf Muhammad Elgezeery, English Department, Suez Faculty of Education, Suez Canal University.

بالإضافة إلى تحديد الصلة المتبادلة بين أساليب الفكاهة اللفظية عند شكسبير والاستراتيجيات التي ينتهجها كل مترجم لمحاكاتها والوصول إلى تأثير معادل لها.



ترجمة الفكاهة اللفظية في مسرحية "زوجتان مرحتان من وندسور" لويليام شكسبير

د/ سهير محمد جمال الدين محفوظ (*)

ملخص

تهدف هذه الدراسة التقابلية إلى تحقيق هدفين أساسيين: أولهما دراسة الأساليب المختلفة للفكاهة اللفظية في مسرحية شكسبير "زوجتان مرحتان من وندسور"، مع التركيز على التورية والجناس والتلاعب بالألفاظ، وثانيهما تحديد التقنيات المتبعة في ترجمة الفكاهة اللفظية من خلال مقارنة ترجمتي مصطفى طه حبيب (١٩٩٣) ومحمد عناني (٢٠٠٨) للمسرحية إلى العربية.

تقوم هذه الدراسة على التصنيف الذي وضعه ديلاباستيتا (١٩٩٣) للتراكيب اللغوية للتورية، وكذلك على نموذج الكفاءة في ترجمة التورية والجناس الذي اقترحه (١٩٩٦) للحفاظ على الطابع الفكاهي للنص.

ترمي هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على الصعوبات التي تنطوي عليها ترجمة الفكاهة اللفظية من الإنجليزية إلى العربية، وكذا إيضاح الكيفية التي يمكن بها تحقيق التعادل البراجماتي في عملية الترجمة. كما تسعى إلى إبراز ظاهرة الحفاظ على التورية أو إسقاطها، من بين جملة ظواهر أخرى،

(*) مدرس اللغويات والترجمة، كلية الألسن – جامعة عين شمس

2- Shakespeare's plays (Crane 1997:viii)

Ado	*Much Ado about Nothing*
Ant.	*Antony and Cleopatra*
AWW	*All's Well That Ends Well*
AYLI	*As You Like It*
Cor.	*Coriolanus*
Cym.	*Cymbeline*
Err.	*The Comedy of Errors*
Ham.	*Hamlet*
$_1H_4$	*The First Part of King Henry the Fourth*
$_2H_4$	*The Second Part of King Henry the Fourth*
H_5	*King Henry the Fifth*
$_1H6$	*The First Part of King Henry the Sixth*
$_2H6$	*The Second Part of King Henry the Sixth*
$_3H6$	*The Third Part of King Henry the Sixth*
H8	*King Henry the Eighth*
JC	*Julius Caesar*
John	*King John*
Lear	*King Lear*
LLL	*Love's Labour's Lost*
Mac.	*Macbeth*
MM	*Measure for Measure*
MND	*A Midsummer Night's Dream*
MV	*The Merchant of Venice*
Oth.	*Othello*
Per.	*Pericles*
R_2	*King Richard the Second*
R_3	*King Richard the Third*
Rom.	*Romeo and Juliet*
Shr.	*The Taming of the Shrew*
STM	*Sir Thomas More*
Temp.	*The Tempest*
TGV	*The Two Gentlemen of Verona*
Tim.	*Timon of Athens*
Tit.	*Titus Andronicus*
TN	*Twelfth Night*
TNK	*The Two Noble Kinsmen*
Tro.	*Troilus and Cressida*
Wiv.	*The Merry Wives of Windsor*
WT	*The Winter's Tale*

Appendix I
Table: Symbols used in the transcription of Arabic forms

ʔ	ء	z	ز	q	ق	i	ـِ
b	ب	s	س	k	ك	u	ـُ
t	ت	š	ش	ℓ	ل	aa	ـَا
ṯ	ث	ṣ	ص	m	م	ii	ـِي
g/j	ج	ḍ	ض	n	ن	uu	ـُو
ḥ	ح	ṭ	ط	h	هـ		
x	خ	ẓ	ظ	w	و		
d	د	ʕ	ع	y	ي		
ð	ذ	ġ	غ	ah/at	ة		
r	ر	f	ف	a	ـَ		

Appendix II
Abbreviations

1- Specific Terms

GTVH: General Theory of Verbal Humour
KR: Knowledge Resources
SO: Script Opposition
LM: Logical Mechanism
SI: Situation
TA: Target
NS: Narrative Strategy
LA: Language
SL: Source Language
ST: Source Text
TL: Target Language
TT: Target Text

Chiaro, Delia (1996) *The Language of Jokes*. London: Routledge.

Delabastita, Dirk (1993) *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay*. Amsterdam: Rodopi.

----------------(ed) (1996) *Wordplay and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.

---------------- (2005) Cross-Language Comedy in Shakespeare, in *Humour, International Journal of Humour Research*, 18-2, (pp. 161-184).

El-Arousy, Nahwat (2001) Humor in Affective Situations: A Contrastive Study of Arabic and English, in *Philology: Literature and Linguistics Series*, XXXV, 45-82. Cairo: Ain Shams University, Faculty of Al-Alsun Press.

Hatim, B. and I. Mason (1990) *Discourse and the Translator*. London: Longman.

Hickey, Leo (ed) (1998) *The Pragmatics of Translation*. Philadelphia: Multilingual Matters Ltd.

Nida, E. A. (1964) *Towards a science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.

Ross, Alison (1998) *The Language of Humour*. London: Routledge.

Simpson, Paul (2004) *Stylistics*. London: Routledge.

Veisbergs, A. (1997) The Contextual Use of Idioms, Wordplay, and Translation. In Delabastita (ed.) *Traductio*: Essays on Punning and Translation (pp.155-176). Manchester: St. Jerome Publishing.

References

Primary Sources:

Crane, David ed. (1997) *The Merry Wives of Windsor*. Cambridge: Cambridge University Press.

Enani, Mohammad (2008). *Zawgataan Marihataan Min Windsor*. Cairo: GEBO.

Habib, Mustafa Taha (1993) *Zawgataa Windsor Al-Marihataan.* Cairo: Darul-Ma`arif.

Melchiori, Giorgio (ed) (2000) *The Merry Wives of Windsor*. The Arden Shakespeare. London: Methuen.

Secondary Sources:

Amin-Zaki, 'Amel (1995) Riligious and Cultural Considerations in Translating Shakespeare into Arabic, in *Between Languages and Cultures*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.

Asher, R.E., and Simpson, J.M.Y. (1994). *The Encyclopedia of Language and Linguistics* Vol. 3, (pp. 1616 – 1618). Oxford; New York: Pergamon Press.

Attardo, Salvatore (1994). *Linguistic Theories of Humour*. New York: Mouton De Gruyter.

------------ (2001) *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. New York: Mouton de Gruyter.

------------ (2002) Translation and Humour, in *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, 8:2, 173-194. Manchester: St. Jerome Publishing.

Baker, Mona (1997) *In Other Words, A Coursebook on Translation.* London: Routledge.

------------- (ed) (1998) *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.

preserve the double function of **pun**, the thematic structures and the line of the story. In the attempt to relay humorous effect with as little loss as possible, it is vital for the translator to consider the context in which **wordplay** or **pun** is uttered, as well as the readers addressed.

7. Recommendations for further research

Large parts of the territory of punning phenomena still remain uncharted; and the private territory of Shakespeare, renowned as the great '*punster*', needs to be approached by linguistic research.

Another area in need of further research is code switching: a phenomenon featured in Shakespearean plays, where foreign characters use a mixture of their mother tongue (like French in our case) and corrupted English.
Linguistic humour research needs to be integrated into the academic discipline of Translation Studies. Special concern in translation research must also be given to the issue of how pragmatics relates to translation, and how pragmatic equivalence may be achieved in the process and product of the translator's art.

Building on the growing theoretical and methodological maturity of its mother field, the linguistics of humour needs to continue its major contribution to the understanding of this increasingly important dimension of human life.

special focus has been laid on how a pragmatic perspective of **translation** can contribute to our understanding and appreciation of verbal humor.

A model has been proposed for the assessment of the translation of **wordplay** in terms of linguistic **pun** structures and the techniques adopted to achieve the pragmatic competence, to impart an equivalent perlocutionary effect and to preserve the humorous potential. An adaptation of Delabastita's model (1993, 1996) has been done by adding the semantic ambiguity **pun** structure, as well as the pragmatic dimension of the equivalent perlocutionary effect.

A closer reading of the findings reveals that TT2 (Enani 2008) satisfies the parameters of the proposed Competence Model in rendering **pun** and **wordplay** with a much higher degree than TT1 (Habib 1993). This responds to research question no. 5.

From the point of view of **translation**, there may be a considerable problem when the TT readers do not have the background knowledge relevant to the context. However, in the case of **verbal humour**, the TT of a Shakespearean play is presumed to address a narrower readership in the target Arab community. Since this readership consists in most cases of knowledgeable individuals, it can probably be assumed that they will have the background knowledge needed to comprehend the intended message and capture the 'humour of it'.

Pun in Shakespeare's plays presents an enormous challenge for the translator *into Arabic, especially if he decides to*

iii) **Zero>Pun** technique is a rare trend that reveals that the translator is especially intrigued by the pragmatic context which motivates him to formulate an instance of wordplay out of a non-punning ST. The only 2 examples in the corpus are rendered in TT2 (e.g. 14 and 22b)

iv) **Pun>Zero** technique, where pun is omitted, is opted for in 3 cases in TT1, against 2 cases in TT2.

v) The translation technique no. 8, **Editorial Techniques** is adopted by TT2 (Enani 2008) throughout his translation. This is manifested in the explanatory notes and comments provided for the TT reader. A foreword of 94 pages is also presented, itself an extensive study of the historical background, the literary and the linguistic characteristics of the play. It further gives an account of the various editions of the play consulted upon embarking on the translation process. TT1 (Habib 1993), on the other hand, keeps this technique to the minimum, using 4 footnotes along his version, and providing no foreword or introduction.

vi) As seen from the analysis, most forms of wordplay, in their respective context of verbal humour, call for pragmatic explanation so that an equivalent perlocutionary effect is preserved. In TT1, The equivalent effect is preserved in 19 out of the total 35 cases; while in TT2, it is preserved in 29 out of the total 35 cases.

6. Conclusion

In this study, the overall aim has been to investigate the various tools employed to generate verbal humour in the Shakespearean comedy, *The Merry Wives of Windsor*. A

(Enani: 332, 349, 352). In this version, the translator probably opts for a text which amuses the reader, but which is not likely to prompt the same rough laughs cracked by the original audience of Shakespeare's work. This coincides with Delabastita's remark that some puns may "be repressed by translators because the meaning they convey is socially unacceptable in the given communicative situation."(1993: 311). This finding responds to research question no. 3.

8-The competence model proposed for the assessment of TT1 and TT2 has been used to identify the main trends that emerge from the corpus. It reveals the following:
i) The positive **Pun>Pun, ST Pun=TT Pun** (Direct Copy) and **Zero>Pun** techniques foster a humorous effect more than the other ones. In TT1, these techniques have been opted for in fewer cases than other negative techniques (11 out of the total 35 cases); while in TT2, positive pun-producing techniques are adopted with a higher frequency than the others (17 out of the total 35 cases). This finding responds to research question no. 4.

ii) **Pun>Non Pun** technique reveals the translators' perception of the interplay of variant readings of the ST pun, and whether these readings are within their reach. Using this technique, TT1 opts for rendering one only of the punning words (selective non-pun) in 9 cases, compared to 6 cases of rendering both words (non-selective non-pun); while TT2 opts for (selective non-pun) in 5 cases, compared to 11 cases of rendering both words (non-selective non-pun).

knowledge of the readers about how language is used, and how it relates to the context. Defining these types of wordplay as the most problematic responds to research question no. 2.

3- On the cultural level, the rendering of most idioms, proverbs and fixed expressions in both TTs communicates their humorous effect through the common cultural background of the TT audience. This corresponds with Delabastita's view that the study of wordplay translation must be "kept within its proper perspective…, namely the study of translational communication and its functions within languages, literatures and cultures at large." (1993:344). This finding responds to research question no.3.

4- Situational context is central to the functioning of the pun, a fact that is illustrated by example no. (20)

5- Bilingual **pun** represented in examples no. (17) and (18) posed another kind of difficulty in **translation**, and called for the use of the Editorial Techniques in **translation**. This responds to research question no. 2.

6- In examples such as no. (21), the humorous effect is generated by the incongruity between the surface meaning of the utterance and the implied one alluded to by pun and wordplay. However, in examples (21, 6, 8), a similar humorous potential is stimulated by another type of incongruity between the characters and their utterances.

7- Indecent innuendos in the ST are evaded in both TTs in most cases. Euphemism is resorted to in some cases in TT2

5. Discussion

Following the investigation of the corpus, the findings will be discussed in this section. The correlation between these findings and the research questions posed in the introduction of this study are briefly indicated in place:

1- Verbal humour in the corpus of the present study is created by exploiting the phonological and lexical **pun** structures more than the morphological, syntactic or semantic ones. This reveals that the text relies, in the communication of its comic effect, more heavily on the manipulation of sounds and lexis than on semantic ambiguity, morphological or syntactic structures. This finding responds to research question no. 1.

2- Despite their instant humorous effect, ST **wordplay** represented in abused grammatical structures and dialectal malapropisms constitute the major difficulty encountered by both translators. Hence, these are reflected in a relatively few TT instances, where they cause misunderstanding, or where other characters realize the mistaken words and correct the speaker. Examples include [nos. 1a, 1c, 8a, 8b, 8c, 17, 19 in TT1] and [nos. 1a, 5, 6, 8a, 8b, 8c, 18, 22a, 22b, 22c in TT2]. This finding coincides with the comments stated in the introduction and the explanatory notes of TT2 (Enani 2008:101, 249, 272, 353). He explains that these instances, if rendered in a corrupted manner similar to the ST, might prompt the TT reader to accuse the translator of ignorance or negligence; and what is more, this would compromise the humorous potential. On the other hand, this tendency would challenge the established pragmatic

e.g.	ST Linguistic Pun Structure	TT1 Translation Techniques & Ling. Pun Structure	Perlocutionary Effect	TT2 Translation Techniques & Ling. Pun Structure	Perlocutionary Effect
12b	Phonological (Homophony)	Pun> Pun Lexical (Polysemy)	Preserved	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved
12c	Phonological (Paronymy)	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved
12d	Semantic (ambiguity)	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved
13	Lexical (Antonymy)	Pun>Non Pun (paraphrase)	Preserved	Pun> Punoid (Rhyming Verse)	Preserved
14	Ziro Pun	----------	----------	Ziro> Pun (Phonological)	Preserved
15	Phonological (Paronymy)	Pun>Zero	Not Preserved	Pun>Zero	Not preserved
16	Phonological (Paronymy)	Pun>Non Pun (Paraphrase)	Preserved	PunST=PunTT Semantic (ambiguity)	Preserved
17	Bilingual	Pun> Punoid (Repetition)	Preserved	Editorial Techniques	Preserved
18	Bilingual	Pun>Zero	Not preserved	Editorial Techniques	Preserved
19	Syntactic (Homophony)	PunST=PunTT Syntactic (Homophony)	Preserved	Pun>Zero	Not preserved
20	Lexical (Antonymy)	PunST=PunTT Lexical (Antonymy)	Preserved	PunST=PunTT Lexical (Antonymy)	Preserved
21a	Phonological (Paronymy)	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved
21b	Lexical (Antonymy)	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved
21c	Lexical (Homophony)	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved	Pun> Punoid+ Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved
22a	Phonological (Paronymy)	Pun>Zero	Not preserved	Pun> Pun Phonological (Paronymy)	Preserved
22b	Ziro Pun	----------	----------	Ziro> Pun Phonological (Paronymy)	Preserved

(Table 3) Findings of Analysis (cont.)

e.g.	ST Linguistic Pun Structure	TT1 Translation Techniques & Ling. Pun Structure	Perlocutionary Effect	TT2 Translation Techniques & Ling. Pun Structure	Perlocutionary Effect
3a	Lexical (Polysemy)	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved	Pun> Pun Lexical (Polysemy)	Preserved
3b	Phonological (Polysemy)	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved
4	Phonological (Paronymy)	Pun>Non Pun (Paraphrase)	Not preserved	Pun> Pun Phonological (Paronymy)	Preserved
5a	Lexical (Polysemy)	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved	Pun>Non Pun (non-elective)	Preserved
5b	Phonological (Homophony)	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved
5c	Lexical (Polysemy)	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved
6	Phonological (Paronymy)	Pun>Ziro	Not preserved	Pun> Pun Phonological (Paronymy)	Preserved
7	Morphological (Paronymy)	Pun> Pun Morphological (Paronymy)	Preserved	Pun> Pun Morphological (Paronymy)	Preserved
8a	Lexical (Paronymy)	PunST=PunTT Lexical (Paronymy)	Preserved	PunST=PunTT Lexical (Paronymy)	Preserved
8b	Lexical (Paronymy)	PunST=PunTT Lexical (Paronymy)	Preserved	PunST=PunTT Lexical (Paronymy)	Preserved
8c	Morphological (Paronymy)	PunST=PunTT Semantic (synonymy)	Preserved	Pun> Pun Morphological (Paronymy)	Preserved
9	Phonological (Paronymy)	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved
10	Semantic (ambiguity)	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved	PunST=PunTT Semantic (ambiguity)	Preserved
11	Semantic (ambiguity)	PunST=PunTT Semantic (ambiguity)	Preserved	PunST=PunTT Semantic (ambiguity)	Preserved
12a	Lexical (Polysemy)	Pun> Pun Lexical (Paronymy)	Preserved	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved

e.g.	ST Linguistic Pun Structure	TT1 Translation Techniques & Ling. Pun Structure	Perlocutionary Effect	TT2 Translation Techniques & Ling. Pun Structure	Perlocutionary Effect
1a	Phonological (Paronymy)	PunST=PunTT Phonological (Paronymy)	Preserved	PunST=PunTT Phonological (Paronymy)	Preserved
1b	Lexical (Polysemy)	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved
1c	Phonological (Paronymy)	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved
2a	Phonological (Paronymy)	Pun> Pun Phonological (Paronymy)	Not preserved	Pun>Non Pun (non-selective)	Preserved
2b	Syntactic (Polysemy)	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved	Pun>Non Pun (selective)	Not preserved

22a- The wordplay on the corrupted words and the phonological pun between the paronymical pair '*cheese*' and '*seese*' is disregarded in TT1 which adopts the **Pun > Zero** translation technique, sacrificing the humorous effect, as the ridiculing function of the ST is lost. Yet, TT2 opts for the **Pun > Pun** technique, rendering the phonological ST pun into another phonological paronymy between 'جبن' 'gubn' and 'الكبن' '?al kubn'. Malapropism is echoed as well in TT2 in an equivalent pair of corrupted structures: ('الذُبدُ' '?aððubd' instead of 'الزبدُ' '?azzubd') and ('الكُبنَ' '?al kubn' instead of 'الجُبنَ' '?al gubn') which reinforces the positive perlocutionary effect on TT readers.

22b- To serve the same pragmatic purpose, 'الزبدُ' '?azzubd' (the proper form) is added in TT2 to foster the punning effect with the corrupted 'الذُبدُ' '?aððubd'. This addition calls for the diagnosis that the **Zero > Pun** technique is utilized here, where a new TT phonological pun is added in the mentioned paronymical pair.

22c- 'Fritters' is a Welsh recipe where cheese is chopped, marinaded in batter, and then fried in butter. Baker (1997) counts the translation of such words among the common problems of non-equivalence. She describes this feature as a "semantically complex" word that comprises a whole set of meanings; and argues that the complexity involved cannot be realized "until we have to translate it into another language which does not have an equivalent for it." (p. 22) Such complexity is not rendered in TT1. However, TT2 unpacks this "complex" word and renders the process in two verbal clauses 'يُقطِّع اللغة' 'yuqaṭṭiʕul luġah' and 'يقليها في الزبد' 'yaqliihaa fiz zubd'. The perlocutionary effect of the utterance is emphasized by the incongruity involved in the image "to make fritters of English", rightly rendered in TT2.

---

4. Findings

Findings of the proposed model of analysis could be summed up in (Table 3):

رجل يفري اللغة فريا؟! ... **(Habib:184-185)**

FALSTAFF: ... wahal waṣalal ʔamru bii ʔilaa haaðad dark, faʔuṣbiha maṭiyyatan lihaaðihil ʕanzatil ġaaliyyati tasxaru minnii wataʕbaṯu bii? Lam yabqa ʔillaa ʔan ʔalbasa ʔabaaʔatal muharrigi min qimaaši Wales waʔan ʔuġaṣṣa biqiṭʕatin minal gubnil maqliyy.

EVANS: Algubnu laa taṣluḥu litukawwinaz zubd, ʔamma baṭnuka fakulluhuu zubd.

FALSTAFF: Gubn, wazubd, ʔawwaahu hal ʕištu liyuʕayyiranii wayasxara minnii ragulun yafril luġata farya?!..

فولسطاف: ... وكيف تنجح هذه العنزة الويلزية في ١٣٥
خداعي ؟ وهل بقي لي أن ألبس طرطور الأبله من الصوف الويلزي؟
لم يبق إلا أن أغصَّ بقطعة جبن مقلي في الزبد.
إيفانز: لا تصِحُّ إضافةُ ‹الذُبدِ› إلى ‹الكُبن›. والواقعُ أن بطنك كلها ‹ذُبد›! ١٤٠
فولسطاف: ‹الذُبدُ› و‹الكُبنُ› تقول؟ هل جاء اليوم الذي يهزأ بي فيه رجل
يُقطِّع اللغة ويقليها في الزبد؟ ... **(Enani)**

FALSTAFF: ...wakayfa tangaḥu haaðihil ʕanzatul wilziyyatu fii 135 xidaaʕii? Wahal baqiya lii ʔan ʔalbasa ṭarṭural ʔablahi minaṣ ṣuufil wilziyy? Lam yabqa ʔillaa ʔan ʔuġaṣṣa biqiṭʕati gubnin maqliyyin fizzubd.

EVANS: Laa taṣiḥḥu 'ʔiḍaafatuð ðubdi' 'ʔilal kubn'. Walwaaqiʕu ʔanna baṭnaka kullahaa ðubd! 140

FALSTAFF: 'ʔaððubdu' 'walkubnu' taquul? Hal gaaʔal yawmul laðii yahzaʔu bii fiihi ragulun yuqaṭṭiʕul luġata wayaqliihaa fiz zubd? ...

Falstaff is satirizing Evans, and picking on all that is Welsh: goats, wool, the mountains and the fondness of cheese, and above all Evans's Welsh accent that deforms the words 'cheese' and 'butter' into '*seese*' and '*putter*'.

producing a non-punning phrase which retains both antonyms ['ظبيتي' '*ẓibyatii*' and 'غزالي' '*ġazaalii*' (TT1)] and ['الظبية' '*ʔaẓẓabyah*' and 'غزالي' '*ġazaalii*' (TT2)], and thus impart an equivalent perlocutionary effect .

21c- The third instance well illustrates the principle of punning, where an ambiguity is projected by balancing two otherwise unrelated linguistic structures. The word 'deer' embraces this lexical pun between the homophonous pair: 'deer' (the animal) and 'dear'. Prompted by the presence of ('my'+deer), TT1 adopts **Pun > Non Pun** translation technique, producing both 'يا غزالي' '*yaa ġazaalii*' and 'الحبيب' '*ʔalḥabiib*' (non-selective non-pun), giving an equivalent perlocutionary effect. But TT2 adopts two translation techniques: the first is **Pun > Non Pun**, producing both 'يا غزالي' '*yaa ġazaalii*' and 'العزيز' '*ʔal ʕaziiz*'; and the second is **Pun > Punoid**, where another wordplay-related rhetorical device is employed, that is repetition of ' يا غزالي' '*yaa ġazaalii*' to accentuate the perlocutionary effect of an ardent lover calling her beloved, and to ironically allude to the incongruity between the deer (a slender and nimble creature) and Falstaff (a fat and heavy man).

---

(22)

(5.5. 135-43)

FALSTAFF: ... Am I ridden with a Welsh goat too? Shall I have a cox-comb of frieze? 'Tis time I were chok'd with a piece of toasted *cheese*.

EVANS: *Seese* is not good to give *putter*; your belly is all *putter*.

FALSTAFF: '*Seese*' and '*putter*'! Have I liv'd to stand at the taunt of one that makes fritters of English? ... 143

فولستاف: ... وهل وصل
الأمر بي إلى هذا الدرك، فأصبحَ مطيّة لهذه العنزة
الغاليّة تسخر مني وتعبث بي؟ لم يبق إلا أن ألبس
عباءة المهرج من قماش ويلز وأن أغص بقطعة من الجبن المقلي.

إيفانز: الجبن لا تصلح لتكون الزبد، أما بطنك فكله زبد.

فولستاف: جبن، وزبد، أواه هل عشت ليعيرني ويسخر مني

is achieved within the situational context, setting the stage for the climax of events.

---

(21)
(5.5. 15-17)
FALSTAFF: …Who comes here? My *doe*? 15
MISTRESS FORD: Sir John, art thou there, my *deer*, my male *deer*?

فولستاف: ... أهذه أنت يا ظبيتي؟
السيدة فورد: أهذا أنت يا سير "جون"، أأنت هنا يا حبيبي أأنت
هنا يا غزالي الحبيب؟! **(Habib:176-177)**

FALSTAFF: ... ʔahaaðihi ʔanti yaa ẓibyatii?

ASSAYYIDA: ʔahaaðaa ʔanta yaa Sir "John", ʔaʔanta hunaa yaa ḥabiibii ʔaʔanta
FORD: Hunaa yaa ġazaalil ḥabiib?!

فولسطاف: ... من القادمُ الآن؟ الظَبيةُ التي أحببتُها؟
زوجة فورد: أهذا أنت يا سير جون، يا غزالي يا غزالي العزيز؟ ١٣ **(Enani)**

FALSTAFF:… manil qaadimul ʔaan? ʔazẓabyatul lattii ʔaḥbabtuhaa?

ZAWGAT FORD: ʔahaaðaa ʔanta yaa Sir John, yaa ġazaalii yaa ġazaalil ʕaziiz? 13

This humorous mock-courting scene sets the stage for the fall of John Folstaff in the trap arranged by Mrs. Ford and Mrs. Page. The allusion to Mrs. Ford and Falstaff as '*doe*' and '*deer*' provides three intertwined types of pun:

21a- On the formal level they signal a Phonological pun occurring in the paronymy between them;
21b- but on the etymological level, they are antonyms (female and male deer respectively) signaling a lexical pun. Both TTs opt for one translation technique, **Pun > Non Pun** in rendering both puns,

Syntactic pun is formed by the ambiguity projected here as Ford says 'I'll prat her' repeating the name in the verb form. He uses the homophone 'Prat' in two senses; s1: 'the old woman's name', and s2: (v.) 'to beat'. TT1 adopts the direct copy **Pun ST = Pun TT** technique, reproducing ST syntactic pun in an equivalent TT syntactic pun: 'برات الثرثارة' 'Prat ʔaṯṯirṯaarah' and 'سأثرثرها' 'Saʔuṯarṯiruhaa'. This copies the perlocutionary effect of the ST, and raises the humorous potential. TT2, on the other hand, adopts the **Pun >Zero** technique, where the pun is omitted, sacrificing the perlocutionary effect.

---

(20)
(4.2. 212-3)
MISTRESS PAGE: Come to the *forge* with it, then shape
it: I would not have things *cool.*

السيدة بيدج: هيا إلى المطرقة نطرق الحديد وهو ساخن، ثم نشكله،
فأنا لا أحب أن أترك الأمور تبرد. **(Habib:151)**

ASSAYYIDA PAGE: Hayyaa ʔilal miṭraqati naṭruqul ḥadiidu wahuwa saaxin, ṯumma nušakkiluh, faʔanaa laa ʔuḥibbu ʔan ʔatrukal ʔumuura tabrud.

زوجة بيدج: هيا نطرق الحديدَ وهو ساخن حتى يسهلَ تشكيله! فلا أحبُ أن
تبردَ الأمور! ٢١٣ **(Enani)**

ZAWGAT PAGE: Hayyaa naṭruqul ḥadiida wahuwa saaxinun ḥattaa yashula taškiiluh! Falaa ʔuḥibbu ʔan tabrudal ʔumuur! 213

Mrs. Page's utterance is an adaptation of the idiom 'strike while the iron is hot'. The unspoken '*hot*' implied by '*the forge*' invites the antonymy with '*cool*' in an instance of lexical pun. Both TTs adopt the direct copy **Pun ST = Pun TT** technique, providing the culturally equivalent idiom with the same lexical pun between the antonyms 'ساخن' '*saaxin*' and 'تبرد' '*tabrud*'. The pragmatic function of this pun

EVANS: taðakkar ya William ʔannhu laa tuugadu ḥalatu munaadaa liḍ ḍamaʔir bil laatiiniyyah. ʔiðkur kalimat 'laa tuugad' ʔayy (caret)
QUICKLY: hal qulta 'karot'? haaðaa huwal gazar! wa huwa giðrun yaṭiibu ʔakluh!

Quickly's equivocation here is caused by the sound similarity between the Latin word '*caret*' and the English '*carrot*', giving an example of bilingual pun, caused by her ignorance of the foreign language. TT1 adopts the **Pun >Zero** technique, where the pun is omitted, and the perlocutionary effect is lost. Yet, similar to the previous example, TT2 opts for the **Editorial Technique**, adding a definition of the punning English word 'هذا هو الجزر' 'haaðaa huwal gazar', to stress the incongruity between a grammatical term and an edible root, thus capturing the humorous effect of the ST pun.

---

(19)
(4.2. 172-4)
MISTRESS PAGE: Come, mother *Prat*, come, give me your hand.
FORD: I'll *prat* her! [Beats him]

السيدة بيدج: تعالي أيتها الأم برات الثرثارة، تعالي ناوليني يدك.
فورد: سأثرثرها (يضرب فولستاف بعصاه). **(Habib:149)**

ASSAYYIDA PAGE: Taʕaalay ʔayyatuhal ʔummu Prat ʔaṯṯirṯaarah, taʕaalay naawiliinii yadik.
FORD: Saʔuṯarṯiruhaa (yaḍribu Falstaff biʕaṣaah).

زوجة بيدج: تعالي يا أمي، يا مدام برات، أعطني يدك.
فورد: سألقنها درسا (يضرب فولسطاف)... ١٧٤ **(Enani)**

ZAWGATU PAGE: Taʕaalay yaa ʔummii, yaa madaam Prat, ʔaʕṭinii yadik.
FORD: Saʔulaqqinuhaa darsan (yaḍribu Falstaff).

QUICKLY: Pulkaat? (Polecats) haaðaa fa?rul xayl! Waqaṭʕan yuugadu ?agmala minh.

Malapropisms are Quickly's genuine habit. In this famous scene known as "the Latin Lesson", she gives an example of bilingual pun, caused by her ignorance of the foreign language. She builds her blunders on sound similarity between the two words 'Pulcher' and 'Polecats' which belong to two different languages; Latin and English. This is one of the most problematic types of pun for translation, as the full realization of its effect requires the target audience's knowledge of both languages. TT1 adopts **Pun > Punoid** technique, using the rhetorical device of repetition of "بوليكات" "*Pulikaat*", with the aim of capturing the effect of the ST pun. TT2, however, opts for the **Editorial Technique**, adding a definition of the punning English word 'هذا فار الخيل' 'haaðaa fa?rul xayl', to stress the incongruous effect.

---

(18)
(4.1. 46-7)
EVANS: Remember, William; focative is '*caret*'. 46
QUICKLY: And that's a good root.

إيفانز: تذكر يا وليم أن المنادى كاريت (caret)
كويكلي: وهذا نبات طيب. (Habib:137)

EVANS: taðakkar ya William ?annal munaadaa karet.
QUICKLY: wa haaðaa nabatun ṭayyib.

إيفانز: تذكر يا وليم أنه لاتوجد حالة منادى للضمائر باللاتينية. انكر كلمة 'لاتوجد' أي (caret) ٤٧
كويكلي: هل قلت'كاروت'؟ هذا هو الجزر! وهو جذر يطيب أكله! (Enani)

Ford's statement is based on the proverb '*to pick a hole in a man's coat*' i.e. to discover a hidden fault in a person. (Melchiori 2000: 238) There is a phonological pun in the paronymy between 'hole' and 'coat'. TT1 opts for **Pun > Non Pun**: where a paraphrase is diffused with the implied meaning and the communicative effect of the proverb. Yet, TT2 adopts the direct copy **Pun ST = Pun TT** technique, literally reproducing ST semantically ambiguous proverb to sustain an equivalent perlocutionary effect of the original.

---

(17)
(4.1. 22-5)
EVANS: Peace your tattlings. What is 'fair,' William? 22
WILLIAM: Pulcher.
QUICKLY: Polecats! There are fairer things than polecats, sure.

إيفانز: كفي عن ثرثرتك... ما معنى "جميل" بااللاتينية يا "وليم"؟
وليم: بولكر (Palcker).
كويكلي: بوليكات (Polecats) ماذا تقول؟ "بوليكات"
هناك أشياء أجمل من هذا الحيوان الهندي الكريه! **(Habib:136)**

EVANS: Kuffii ʕan t̠art̠aratik… maa maʕnaa "gamiil" billaatiiniyyati yaa "William"?
WILLIAM: Pulkar (Palcker).
QUICKLY: Pulikaat (Polecats) maaðaa taquul? "Pulikaat" hunaaka ʔašyaaʔu ʔagmala min haaðal ḥayawaanil hindiyyil kariih!

إيفانز: كفّي عن الهَذر يا امرأة. ما معنى جميل باللاتينية؟
وليم: پولكير (Pulcher).
كويكلي: پولكات؟ (Polecats) هذا فار الخيل! وقطعا يوجد أجمل منه. ٢٥ **(Enani)**

EVANS: Kuffii ʕanil haðri yamraʔah. Maa maʕnaa gamiil billaatiiniyyah? 21
WILLIAM: Pulkir (Pulcher).

EVANS: ʔin waafaqa waaḥidun saʔakuunuṯ ṯaanii.

CAIUS: ʔin waafaqa waaḥidun ʔaw iṯnaan kunttuṯ ṯaaliṯ. 220

Evans misuses the idiom 'to make one in a company' i.e. to be member of a group. This misleads Caius who believes that two persons are going, so he will be the '*third*', but in his Frenchified English it comes out as '*turd*' (piece of excrement, or a trivial person), formulating this instance of verbal humour. Considered as a phonological pun, this pair '*third*'–'*turd*' is paronymical. The translation technique adopted here in both TTs is **Pun >Zero**, where the punning blunder meant to stir humour is deleted, with the aim of mitigating the possible negative perlocutionary effect of the ST word. Deletion here resulted in the fact that the scope of humour was restricted to ST, but not reflected in either TTs.

---

(16)
(3.5. 130-31)
FORD: … Master Ford, awake; awake, Master Ford!
There's a *hole* made in your best *coat*, Master Ford. 131

فورد: ... ويلاه! أفق يا سيد فورد، وتيقظ لنفسك! إن هناك
وصمة لطخت شرفك الرفيع يا سيد فورد. **(Habib:133)**

FORD: Waylaah! ʔfiq yaa sayyid Ford, watayaqqaẓ linafsik! ʔinna hunaaka waṣmatan laṭṭaxat šarafakar rafiiʕ yaa sayyid Ford.

فورد: ... افق يا سيد فورد واصحُ من غفوتك! لقد أصابَ الخرقُ أفضلَ سُتْرَةٍ لديك يا سيد
فورد! ١٣٠ **(Enani)**

FORD: ʔafiq yaa sayyid Ford waṣḥu min ġafwatik! Laqad ʔaṣaabal xarqu ʔafḍala sutratin ladayka yaa sayyid Ford! 130

jealousies. 157

ايفانز: هذه غيرة وخيالات وهمية. **(Habib:115)**

EVANS: Haaðihi ġayratun wa xayaalaatun wahmiyyah.

ايفانز: أقسم أن هذه نزوة جانحة و غيرة جائحة بلا سبب. ١٥٦ **(Enani)**

EVANS: ʔuqsimu ʔanna haaðihi nazwatan gaaniḥah waġayratan gaaʔiḥah bilaa sabab.

Evans's comment on the issue of Ford's extreme jealousy is given in a language deformed by his Welsh accent. His utterance shows no instances of pun, and so does TT1. But TT2 adopts the **Zero > Pun** translation technique, adding a phonological pun in the form of a paronymy between 'جائحة' 'gaaʔiḥah' and 'جانحة' 'gaaniḥah' (itself a purposefully corrupted version of 'جامحة' 'gaamiḥah'). This rendering copies Evans's linguistic behaviour and his fondness of emulating literary style, which results in an added humorous effect to TT2.

---

(15)
(3.3. 219-20)
EVANS: If there is one, I shall make two in the company.
CAIUS: If there be one or two, I shall make-a the *turd*. 220

إيفانز: إن وافق واحد منكم فسأكون أنا الثاني في قبول الدعوة.
كايوس: وإن وافق واحد أو اثنان فسأكون الثالث. **(Habib:118)**

EVANS: ʔin waafaqa waaḥidun minkum fasaʔakuunu ʔanat̲ t̲aanii fii qabuulid daˤwah.
CAIUS: Waʔin waafaqa waaḥidun ʔaw it̲naan fasaʔakuunut̲ t̲aalit̲.

إيفانز: إن وافق واحد سأكون الثاني.
كايوس: إن وافق واحد أو اثنان كنت الثالث. ٢٢٠ **(Enani)**

(13)
(2.2. 197-8)
FORD: ... Love like a shadow flies, when substance love pursues,
pursuing that that *flies*, and flying what *pursues*. 197-8

فورد: ... "الحب كالظل يزول إذا ما كان يشترى بمال، ولايزال متبوعا،
والمتبوع هاربا" ! (Habib:79)

FORD: ..."ʔalḥubbu kaẓẓilli yazuulu ʔiðaa maa kaana yuštaraa bimaal, walaayazaalu matbuuʕan, walmatbuuʕu haariba!"

فورد: ... ربُّ الحبِّ إذا لاحقهُ المالُ يفرُّ كظلٍ مَوهومْ
ويُلاحِقُ من يهرُبُ منه ويَفِرُّ إذا لاحقَه المحرومْ ٢٠٠ (Enani)

FORD: ...Rabbul ḥubbi ʔiðaa laaḥaqaḥul maalu yafirru kaẓillin mawhuum wayulaaḥiqu man yahrubu minhu wayafirru ʔiðaa laaḥaqahul maḥruum 200
Ford here, disguised as Brook, pretends to have spent his wealth (substance) to win Mrs Ford's heart. This versified couplet echoes the proverb "*Love like a shadow flies one following, and pursues one fleeing*". (Melchiori:189) Lexical pun occurs in the antonymy between the two words of rhyme '*flies*' and '*pursues*', which are paronymical in form. TT1 adopts the translation technique **Pun > Non Pun:** where a paraphrase is diffused, with a similar antonymy between 'هاربا' 'haariban', 'متبوعا' 'matbuuʕan', preserving the perlocutionary effect. TT2 adopts the **Pun > Punoid** technique, reproducing ST pun into 'يفرُّ' 'yafirru', 'يُلاحِقُ' 'yulaaḥiqu' with its antonymical relation, using another rhetorical device in two rhyming lines of verse - a fact that sustains an equivalent perlocutionary effect of the original.

(14)
(3.3. 156-7)
EVANS: By Jeshu, this is fery fantastical humours and

featured the paronymic relation between the verb 'ما أسعى إليه' '*maa ʔasʕaa ʔilyhi*' and the noun 'وُسعي' '*wusʕii*', thus preserving the perlocutionary effect. TT2 adopts the **Pun > Non-Pun** technique, rendering both s1 'ما أعتزم فعله' '*maa ʔʕtazimu fiʕluh*' and s2 'أنت ضخم' '*ʔanta ḍaxmun*' (non-selective non-pun), where the perlocutionary effect is achieved as well.

12b- Phonological pun occurs between the homophonous '*waist*' and '*waste*'. TT1 adopts the **Pun > Pun** translation technique, where ST Phonological pun is rendered as a TT lexical pun, preserving the polysemous relation between 'سَعة حزامي' 'saʕata ḥizaamii' 'زمن السَعة' 'zamanis saʕah', which imparts an equivalent perlocutionary effect. TT2 opts for the **Pun > Non-Pun** technique, rendering both s1 'أنني ضخم الجرم' '*ʔannanii ḍaxmul girm*' and s2 'لا أعتزم الإسراف' '*laa ʔaʕtazimul ʔalʔisraaf*' (non-selective non-pun) in a non-punning phrase which preserves the equivalent effect.

12c- Phonological pun occurs between '*well*' and '*will*' by way of paronymy. TT1 opts for **Pun > Non Pun** technique, retaining s2 only رغبة '*raġbah*' (selective non-pun). Thus pragmatic effect of the pun is lost. But TT2 adopts the translation technique **Pun > Non Pun,** producing a rendering which retains both senses: s1: أجاد دراستها '*ʔagaada diraasatahaa*' and s2: رغبتها '*raġbatahaa*' (non-selective non-pun). The rhyming pair adds an equivalent intensity to the Arabic rendering.

12d- Falstaff's utterance "he has a *legion of angels*" is an allusion to Ford's wealth, using the semantic ambiguity pun sensed in '*angels*'; s1: 'spiritual creatures' and s2: 'coins bearing the figure of an angel'. Both TTs adopt the translation technique **Pun > Non Pun**: where ST semantic ambiguity pun is rendered as a non-punning phrase. TT1 retains s2 only الدنانير '*ʔaddanaaniir*'(selective non-pun), sacrificing the perlocutionary effect, while TT2 retains both s1 الدراهم '*ʔaddaraahim*' and s2 'عليها صور الملائكة' '*ʕalayhaa ṣuwarul malaaʔikah*' (non-selective non-pun), seeking to resolve the ambiguity and echo the pragmatic effect.

PISTOL: Laqad darasa gamiiʕa ḥarakaatihaa wasakanaatihaṯ ṭabiiʕiyyati wastašaffa maa waraaʔahaa min raġbah…

FALSTAFF: ʔinnal ʔanbaaʔal latii tagammaʕat ʕindii tušiiru ʔilaa ʔannahal mutaḥakkimatu fii maali zawgihaa, wahuwa ṯariyyu tafiḍu xazaaʔinuhu
biddanaaniir.

فولسطاف: يا خلصائي! سأصارحكم بما أعتزم فعله. ٣٥
بيستول: وأنت ضخم قادر على الكثير.
فولسطاف: دع عنك الهذر يا بيستول. لا شك أنني ضخم الجرم لكنني لا
أعتزم الإسراف بل الاقتصاد...
بيستول: لقد أجاد دراستها، وترجم رغبتها، ... 46
فولسطاف: والآن! يقال إنها تتحكم في أموال زوجها كلها، وإن لديها جيشا
من الدراهم عليها صور الملائكة. ٥٠ **(Enani)**

FALSTAFF: Yaa xulaṣaaʔii ! saʔuṣaarihukum bimaa ʔʕtazimu fiʕluh.

PISTOL: Waʔanta ḍaxmun qaadirun ʕalal kaṯiir.

FALSTAFF: Daʕ ʕankal haðra yaa Pistol. Laa shakka ʔannanii ḍaxmul girmi laakinnanii laa ʔaʕtazimul ʔisraafa balil iqtiṣaad.

PISTOL: Laqad ʔagaada diraasatahaa, watargama raġbatahaa,…

FALSTAFF: Walʔaan! Yuqaalu ʔinnahaa tataḥakkamu fii ʔamwaali zawgihaa kullihaa, waʔinna ladayhaa gayšan minad daraahimi ʕalayhaa ṣuwarul malaaʔikah.

Falstaff declares his intentions and motives, as to seducing Mrs. Ford, to his attendants. This quotation is a game of wordplay with a succession of puns and humorous allusions:

12a- Lexical pun occurs in the polysemy 'I am *about*' with s1: 'I intend to do' and s2: 'my measure around the waist' (alluded to by the *measurement Pistol gives). TT1 adopts the **Pun > Pun** translation* technique, where ST lexical pun is rendered as a TT lexical pun

money. Pistol compares him to young birds that need to be fed. An instance of semantic pun occurs in the ambiguity in '*Young ravens*': s1 'weak little birds', s2 'Falstaff'. Both TTs adopt the direct copy **Pun ST = Pun TT** technique, reproducing ST semantic ambiguity into ['*صغار الجوارح*' 'Ṣiġaarul gawaarih'(TT1)] and ['*صغار الغربان*' 'Ṣiġaarul ġirbaan'(TT2)] with its allusion and immediate context, a fact that sustains an equivalent perlocutionary effect of the original.

---

(12)

(1.3. 35-51)

FALSTAFF: My honest lads, I will tell you what I am *about*. 36
PISTOL: Two yards, and more.
FALSTAFF: No quips now, Pistol. - Indeed I am in the *waist* two yards about, but I am now about no *waste*: I am about thrift...
PISTOL: He hath studied her *well*, and translated her *will* ... 46
FALSTAFF: Now, the report goes she has all the rule of her husband's purse; he hath a *legion of angels*. 50

فولستاف: اسمعوا أيها الرفقاء الأمناء، فسأقص عليكم ما أسعى إليه وُسعي.
بيستول: وُسعُك ياردتان أو يزيد!
فولستاف: دع الغمز الآن يا " بيستول" الحقَ أن سَعة حزامي ياردتان،
ولكن لسنا الآن في زمن السَعة، فقد اعتزمت أن أقتصد...،
بيستول: لقد درس جميع حركاتها وسكناتها الطبيعية واستشف
ما وراءها من رغبة ...
فولستاف: إن الأنباء التي تجمعت عندي تشير إلى أنها المتحكمة
في مال زوجها، وهو ثري تفيض خزائنه بالدنانير. **(Habib:39-40)**

FALSTAFF: Ismaʕuu ʔayyuhar rufaqaaʔul ʔumanaaʔ, fasaʔaquṣṣu ʕalaykum maa ʔasʕaa ʔilyhi wusʕii.

PISTOL: Wusʕuka yaaridataani ʔaw yaziid!

FALSTAFF: Daʕil ġamzal ʔaana yaa "Pistol" ʔalḥaqqa ʔanna saʕata ḥizaamii yaaridataan, walaakin lasnal ʔaana fii zamanis saʕah, faqadi ʕtazamtu ʔan ʔaqtaṣid, ...

FALSTAFF: ʔinnii lasaʕiidun ʔið taxallaṣtu min haaðal ʔaḥmaq...

فولسطاف: يسرني أن تخلصت من هذه الولاعة! ٢٢ **(Enani)**

FALSTAFF: Yasurrunii ʔan taxallaṣta min haaðihil wallaaʕah!

Falstaff plays on the semantic ambiguity pun found in the double implied meaning of *tinderbox* (the lighter): s1 'a redface', s2 'a person who can easily be infuriated'; it might also be an allusion to Bardolph's red complexion. TT1 adopts **Pun > Non-Pun** technique, rendering s2 alone 'الأحمق' 'ʔalʔaḥmaq', (selective non-pun), which sacrifices the ambiguity and imparts no equivalent humorous effect. But TT2 opts for the direct copy **Pun ST = Pun TT** technique, reproducing ST pun 'الولاعة' 'ʔalwallaaʕah' with its double meaning and immediate context as a semantic ambiguity pun, a fact that sustains an equivalent perlocutionary effect of the original, and stirs humour.

---

(11)
(1.3. 32)
PISTOL: *Young ravens* must have food. 32

بيستول: *صغار الجوارح* لابد لها من أن تأكل. **(Habib:39)**

PISTOL: Ṣiġaarul gawaariḥi laabudda lahaa min ʔan taʔkul.

بيستول: *وصغار الغربان* عليها أن تجد طعاما. ٣١ **(Enani)**

PISTOL: Waṣiġaarul ġirbaani ʕalayhaa ʔan tagida ṭaʕaaman.

Pistol here combines the proverb 'Small birds must have meat' with an allusion to Psalm 147.9, 'He feedeth the yong rauens that call vpon him'. (Melchiori: 146) Pistol is trying to make fun of Falstaff, who is acting like a young lover and cheating the two women to get their

PISTOL: Tabban laka min maxluuqin hanġaariyyin ḥaqiir, ʔawa taglisu ʔilaṣ ṣunbuuri tudiiruhuu wa tataḥakkamu fiih?

بيستول: يا أيها المَجريُّ يا جوعان يا حقيرُ يا إمَّعَة!
ترَى هل امتشقتَ صُنبورَ الدَّنانِ كي تُقدمَ الجِعَة؟ ١٩ **(Enani)**

PISTOL: Yaa ʔayyuhal magariyyu yaa gawʕaanu yaa ḥaqiiru yaa ʔimmaʕah! Turaa hali mtašaqta ṣunbuurad danaani kay tuqaddimal giʕah?

Wishing to emulate the Elizabethan drama, Pistol uses outdated language ('wight' the obsolete word for 'man') (Melchiori:146), and uses the wrong metre as well. His line runs in iambic hexameter (six iambic feet), instead of the traditional iambic pentameter. '*Hungarian*' is punning on '*hungry*', a paronymy signaling a phonological pun. TT1 adopts **Pun > Non-Pun** technique, rendering the surface s1 alone 'هنغاري' '*hanġaariyy*' (selective non-pun), sacrificing the equivalent effect. TT2, on the other hand, opts for the **Pun > Non-Pun** technique, rendering both s1 'مَجريُّ' 'magariyy' and s2 'جوعان' 'gawʕaan'(non-selective non-pun). Certain features were also rendered intact, such as the the use of obsolete Arabic words e.g. 'إمَّعَة' '*ʔimmaʕah*' to calque the ST counterpart 'wight'. The poetic form is reinforced by the rhyming words: 'إمَّعَة' '*ʔimmaʕah*' and 'الجِعَة' '*ʔal giʕah*', together with the cadence preserved as well in TT2 to impart an overall equivalent effect of the ST line of verse.

<u>(10)</u>
(1.3. 22)
FALSTAFF: I am glad I am so acquit of this *tinderbox*. 22

فولستاف: إني لسعيد إذ تخلصت من هذا الأحمق . (Habib:38)

8b- Slender's utterance "*upon familiarity will grow more contempt*" is probably a corruption of the idiom "*Familiarity breeds content*". A lexical pun is suggested here by the paronymy between '*contempt*' and '*content*'. Both TTs adopt the direct copy **Pun ST = Pun TT** technique, [TT1: 'أن يؤدي طول الألفة إلى ازدياد الاحتقار' 'ʔaamulu ʔan yuʔaddii ṭulul ʔulfati ʔila zdiyaadi liḥtiqaar'] and [TT2: 'أن تؤدي الألفة إلى زيادة الاحتقار' 'ʔan tuʔaddil ʔulfatu ʔilaa ziyaadati liḥtiqaar'], reproducing ST antonymy-based lexical pun and its immediate context, which imparts an equivalent perlocutionary effect of the embedded incongruity, and generates humour.

8c- '*Dissolved and dissolutely*' is also a corrupted version of the idiom '*resolved to be dissolved*', only to disclose Slender's ignorance. The paronymy between '*dissolved*' and '*dissolutely*' signals a morphological pun formed by derivation. TT1 opted for **Pun ST = Pun TT** technique, reproducing ST pun in an instance of semantic pun with no formal similarity between the etymologically related synonyms. The resulting idiom is equally corrupted by way of word substitution: 'في زعم وإهدار' 'fii zaʕmin waʔihdaar' instead of its correct version 'في عزم وإصرار' 'fii ʕazmin waʔiṣraar'. It thus imparts an equivalent perlocutionary effect of the ST. On the other hand, TT2 tends to adopt **Pun > Pun** technique, producing another morphological pun formed by derivation. To preserve the ST humorous potential, TT2 uses a deliberately corrupted version of the lexical units by way of letter substitution: 'سَمَّمْتُ عليه' '*sammamtu ʕalayhi*' 'بكل تسميم' '*bikulli tasmiim*', instead of 'صمَّمْتُ عليه' '*ṣammamtu ʕalayhi*' 'بكل تصميم' '*bikulli taṣmiim*', which reinforces the positive perlocutionary effect.

---

(9)
(1.3. 19)
PISTOL: O base *Hungarian* wight, wilt thou the spigot wield? 19

بيستول: تباً لك من مخلوق هنغاري حقير، أوَ تجلس إلى الصنبور تديره وتتحكم فيه؟ **(Habib:38)**

ˁindamaa nataẓawwagu watutaaḥu lanal furaṣu liyaˁrifa kullun minnaa ṣaaḥibah, waʔaamulu ʔan yuʔaddii ṭulul ʔulfati ʔila zdiyaadi liḥtiqaar, walaakin mahmaa yakun min ʔamr faʔin qulta lii tazawwaghaa fasaʔatazawwaguhaa, waʔanaa ʔaṣduru fii ðalika ˁan ḥurriyyatin fii zaˁmin waʔihdaar.

سلندر: سوف أتزوجها يا سيدي بناءً على طلبك. وإذا لم يكن بيننا حب
كبير في البداية، فربما أنقصته السماء عندما تتوثق معرفتنا ونتآلف بعد
الزواج، وتتاح لنا الفرصة ليعرف كل منا صاحبه. وأتمنى أن تؤدي
الألفة إلى زيادة الاحتقار. لكنك إن قلت تزوجها فسأتزوجها – هذا
ما سَمَّمتُ عليه طائعاً، وبكل تسميم. ٢٣٥ (Enani)

SLENDER: Sawfa ʔatazawwaguhaa yaa sayyidii binaaʔan ˁalaa ṭalabik. Waʔiðaa lam yakun baynanaa ḥubbun kabiirun fil bidaayah, farubbamaa ʔanqaṣathus samaaʔu ˁindamaa tatawaṯṯaqu maˁrifatunaa wanataʔaalafu baˁdaz zawaag, watutaaḥu lanal furṣatu liyaˁrifa kullun minnaa ṣaaḥibah. Waʔatamannaa ʔan tuʔaddil ʔulfatu ʔilaa ziyaadati liḥtiqaar. Laakinnaka ʔin qulta tazawwaghaa fasaʔatazawwaguhaa - haaðaa maa sammamtu ˁalayhi ṭaaʔiˁan, wabikulli tasmiim. 235

Slender is characterized by corrupting idioms and using wrong commonplaces. In these two instances of incongruity,

8a- he uses the opposite '*heaven may decrease*' instead of '*increase*'. A lexical pun is suggested here by the paronymy between '*decrease*' and '*increase*'. Both TTs adopt the direct copy **Pun ST = Pun TT** technique, [TT1: 'تنقصه كلما ازداد تعارفنا' 'tunqiṣahu kullama zdaada taˁaarufunaa'] and [TT2: 'أنقصته السماء عندما تتوثق معرفتنا' 'ʔanqaṣathus samaaʔu ˁindamaa tatawaṯṯaqu maˁrifatunaa'], reproducing ST antonymy-based lexical pun and its immediate context, a fact that sustains an equivalent perlocutionary effect of the embedded incongruity, and stirs humour.

SLENDER: Naʕam yaa sayyidii. Satagidunii "ʕaqlaaniyyan".. Waʔiðaa kaanal ʔamru kaðaalika fasawfa afʕalu maa yumliihi "lʕaql".

Derivation marks this morphological pun between the paronymycal pair *'reasonable'*-*'reason'*, where the suffix *'able'* is added to the root *'reason'* to form the adjective. Both TTs adopt the **Pun > Pun** translation technique, where the morphological nature of the ST pun is exploited to render a TT morphological pun, with the same paronymic relation between the adjective [معقولا *'maʕquulan'* (TT1), 'عقلانيا' *'ʕaqlaaniyyan'* (TT2)] and the noun العقل *'ʔalʕaql'*. This paromymy imparts an equivalent perlocutionary effect, copying the ST emphasis on the idea of reason.

---

(8)

(1.1. 129-35)

SLENDER: I will marry her, sir, at your request; but if there be no great love in the beginning, yet *heaven may decrease it upon better acquaintance*, when we are married and have more occasion to know one another. I hope *upon familiarity will grow more contempt*. But if you say 'marry her,' I will marry her; that I am freely *dissolved*, and *dissolutely*. 235

سلندر: سأتزوجها يا سيدي تلبية لرغبتك، وإذا لم يكن بيننا
حب كبير في أول الأمر، فإن بيد العناية أن تنقصه
كلما ازداد تعارفنا عندما نتزوج وتتاح لنا الفرص
ليعرف كل منا صاحبه، وآمل أن يؤدي طول الألفة
إلى ازدياد الاحتقار، ولكن مهما يكن من أمر فإن
قلت لي تزوجها فسأتزوجها، وأنا أصدر في ذلك عن
حرية في زعم وإهدار. (Habib:31-32)

SLENDER: *Saʔatazawwaguhaa yaa sayyidii* talbiyatan liraġbatik, waʔiðaa lam yakun baynanaa ḥubbun kabiirun fii ʔawwalil ʔamr, faʔinna biyadil ʕinaayati ʔan tunqiṣahu kullama zdaada taʕaarufunaa

نسي خواصه الخمس!
إيفانز: بل 'حواسه الخمس'. تبا لهذا الجهل المطبق! ١٦٣ **(Enani)**

BARDOLPH: ʔalḥaqqu yaa sayyidii, min wighati naẓarii, ʔanna haaðas sayyida qad sakira ḥattaa nasiya xawaaṣṣahul xams!
EVANS: Bal "ḥawaassahul xams". Tabban lihaaðal gahlil muṭbiq!

In this quotation, the humour stems from the fact that it is Evans, of all people, who corrects a mistaken expression, while he is the culprit behind most corrupted utterances in the play. A phonological pun occurs in the parónymy between '*sentences*' and '*senses*'. **Pun > Zero** is detected in TT1, as the pun is omitted, and no pragmatic effect is achieved. TT2 adopts **Pun > Pun**: where ST phonological pun is rendered as a TT phonological pun, with the same paronymic relation between خواصه '*xawaaṣṣahu*' and حواسه '*ḥawaassahu*'. This paromymy imparts an equivalent effect of the ST fixed expression.

---

(7)
(1.1. 191-200)
SLENDER: Ay, sir, you shall find me *reasonable*; if it be so, I 195
shall do that that is *reasonable.*

سلندر: أجل يا سيدي، ستجدني معقولا، وإذا كان العرض
معقولا كذلك فسأفعل ما يمليه علي العقل. **(Habib:29)**

SLENDER: ʔagal yaa sayyidii, satagidunii maʕquulan, waʔiðaa kaanal ʕarḍu maʕquulan kaðaalika fasaʔafʕalu maa yumliihi ʕalayyal ʕaql.

سلندر: نعم يا سيدي. ستجدني 'عقلانيا'. وإذا كان الأمر كذلك فسوف
أفعل ما يمليه 'العقل'. ١٦٩ **(Enani)**

5b- Phonological pun occurs in the homophonous pair '*council*' and '*counsel*' (in confidence). TT1 adopts the translation technique **Pun > Non Pun**: retaining s1 only المجلس '*ʔalmaglis*' (selective non-pun). But the pragmatic effect is sustained in TT2 which adopts the translation technique **Pun > Non Pun**: producing a rendering which retains both senses: s1 المجلس '*ʔalmaglis*' and s2 'تتكتم الأمر' '*tatakattamil ʔamr*' (non-selective non-pun), communicating an equivalent perlocutionary effect.
5c- Lexical pun occurs in the polysemous '*head*': s1 (part of body) and s2 (in my heart). TT1 adopts **Pun > Non Pun**: retaining both s1 راسك '*raʔsak*' and s2 في نفسي '*fii nafsii*' (non-selective non-pun). The perlocutionary effect of the ambiguity is furthered by the added verb 'أضمر' 'uḍmiru' (meaning to hide), which reinforces the perlocutionary effect. But TT2 adopts **Pun > Non Pun**: retaining s1 only راسك '*raʔsak*' (selective non-pun), sacrificing the pragmatic effect of the pun.

---

(6)
(1.1. 161-63)
BARDOLPH: Why, sir, for my part, I say the gentleman had *drunk himself out of his five sentences.*
EVANS. It is his *five senses*; fie, what the ignorance is! 163

باردولف: وي! أما عن نفسي يا سيدي فأقول لك إن السيد قد شرب حتى فقد أمثاله الخمسة!
إيفانز: بل حواسه الخمسة، تبا لك! وياللجهالة!! **(Habib:27-28)**

BARDOLPH: Way! ʔamma ʕan nafsii yaa sayyidii faʔaquulu laka šariba ḥattaa faqada *ʔamṯaalahul xamsah!*
EVANS: Bal ḥawaassuhul xamsah, tabban lak! Wayaalal gahaalah!!

باردلوف: الحق يا سيدي، من وجهة نظري، أن هذا السيد قد سكر حتى

شالو: فكاهة تافهة! لابد من مساءلتك عن كل هذا.
فولسطاف: وسوف أجيبك فوراً. لقد فعلت كل ما تقوله، وانتهت المساءلة!
شالو: سأرفع الأمر إلى مجلس القضاء الأعلى. ١١٠
فولسطاف: الأفضل لو تتكتّم الأمر... فلو عرف أعضاء المجلس بهذا لسخروا منك!
... اسمع يا سلندر! لقد جرحت رأسك فأي حق لك عندي؟ ١١٥
سلندر: والله يا سيدي إن من حقي أشكو أتباعك الأوغاد المحتالين (Enani)

SHALLOW: Fukaahatun taafihah! Laabudda min musaaʔalatika ʕan kulli haaðaa.

FALSTAFF: Wasawfa ʔugiibuka fawran. Laqad faʕaltu kulla maa taquuluh, wantahatil musaaʔalah!

SHALLOW: Saʔarfaʕul ʔamra ʔilaa maglisil qaḍaaʔil ʔaʕlaa. 110

FALSTAFF: ʔalʔafḍalu law tatakattamil ʔamr.. Falaw ʕarafa ʔaʕḍaaʔul maglisi bihaaðaa lasaxiruu mink! 111

...Ismaʕ ya Slender! Laqad garaḥtu raʔsaka faʔayyu ḥaqqin laka ʕindii? 115

SLENDER: Wallahi yaa sayyidii ʔinna min ḥaqqii ʔaškuu ʔatbaaʕakal ʔawġaadal muḥtaaliin .

A succession of three puns marks this quotation featuring a confrontation between Shallow, the judge, and Falstaff who is accused of several charges.

5a- Falstaff plays on a lexical pun of the polysymous '*answer*', using s1: answer (to a question) and evading s2: (to answer in court). TT1 adopts the translation technique **Pun > Non Pun**: retaining s1 only اجب '*ʔagib*' (selective non-pun), sacrificing the pragmatic effect of wordplay. But TT2 adopts the translation technique **Pun > Non Pun**: producing a rendering which retains both senses: s1 اجيبك 'ʔugiibuka' and s2 المساءلة 'ʔalmusaaʔalah' (non-selective non-pun), extending an equivalent perlocutionary effect.

---

(5)
(1.1. 107-116)

SHALLOW: Tut, a pin! This shall *be answered.* 107
FALSTAFF: I *will answer* it straight: I have done all this.
That *is* now *answered.*
SHALLOW: The *Council* shall know this. 110
FALSTAFF: 'Twere better for you if it were known in *counsel*:
you'll be laugh'd at.
...Slender, I broke your
head; what matter have you against me? 115
SLENDER: Marry, sir, I have matter in my *head* against you;

شالو: ما علينا من هذه التفاهات، وأجب عما أتهمك به.
فولستاف: الجواب حاضر، لقد فعلت كل ما قلت.. أيكفيك هذا؟
شالو: سيسمع المجلس خبر هذا كله.
فولستاف: خير لك ألا يبحث الأمر في المجلس لأنك ستكون موضع سخرية.
...اسمع يا سلندر لقد فلقت رأسك، فأي شيئ لك عندي؟
سلندر: على رسلك يا سيدي، إنني أضمر في نفسي أشياء ضدك (Habib:25)

SHALLOW: Maa ˁalaynaa min haaðihit tafaahaat, waʔagib ˁammaa ʔattahimuka bih.

FALSTAFF: Algawaabu ḥaaḍir, laqad faˁaltu kulla maa qult.. ayakfiika haaðaa?

SHALLOW: Sayasmaˁul maglisu xabara haaðaa kullah.

FALSTAFF: Xayrun laka ʔallaa yubḥaṯal ʔamru fil maglisi liʔannaka satakuunu mawḍiˁa suxriyah. ... ʔismaˁ yaa Slender laqad falaqtu raʔsak, faʔayyu šayʔin laka ˁindii?

SLENDER: ˁalaa rislika yaa sayyidii, ʔinnanii uḍmiru fii nafsii ašyaaʔa ḍiddak.

الأعلى' 'maglisul qaḍaaʔil ʔaˁlaa' is added in line 34 to reinforce the ambiguity and generate humour.

3b- The polysemy of '*hear*' escapes Evans as he misses the legal meaning of *hearing* (a case in court) and uses the word in s2 (v. to hear), creating this phonological pun. Both TTs adopt the translation technique **Pun > Non Pun**: where ST pun is rendered as a non-punning phrase which retains one meaning only; TT1 retains s2 يستمع 'yastamiˁ', while TT2 retains s1 ترفع قضية '*turfa ˁqaḍiyyah*' (selective non-pun). 'Take your visaments' is Evans's malapropism for the legal term 'take advisement'; and his Welsh abuse of language is demonstrated in the ST deformed syntactic structure, a fact that is not reflected in either TTs, causing the loss of the perlocutionary effect.

---

(4)
(1.1. 97)
SHALLOW: If it be *confessed*, it is not *redressed*... 97

شالو: لئين كان قد اعترف بالخطأ إنه لم يقدم الترضية عنه بعد... **(Habib:24)**

SHALLOW: laʔin kaana qadi ˁtarafa bilxaṭaʔi ʔinnahuu lam yuqaddimat tarḍiyatu ˁanhu baˁd ...

شالو: لكن الاعتراف لا يعني الانتصاف... ٩٧ **(Enani)**

SHALLOW: Laakinna liˁtiraafa laa yaˁnii lintiṣaaf ... 97

By this utterance, Shallow, being a judge, sounds his disapproval of the proverbial pun 'A fault confessed is half redressed'. There is an instace of phonological pun in the paronymy between 'confessed' and 'redressed'. TT1 adopts the translation technique **Pun > Non Pun**: where a paraphrase is diffused, sacrificing the communicative effect of wordplay. But TT2 adopts the translation technique **Pun > Pun**: where ST phonological pun is rendered as a TT phonological pun, with the same paronymic relation between الاعتراف '*ʔaliˁtiraaf*' and الانتصاف '*ʔalintiṣaaf*'. This rhyming paromymy extends an equivalent effect of the ST proverbial pun.

to *hear* the fear of Got, and not to *hear* a riot; take your vizaments in that. 35

إيفانز: ليس من المناسب أن يستمع المجمع المقدس إلى قضية
شغب، فالشغب بعيد عن خشية الله، والمجمع يؤثر
أن يستمع إلى خشية الله تعالى، على أن يستمع إلى
شغب. تدبر هذا واقطع فيه برأي. **(Habib:21)**

Evans: Laysa minal munaasibi ʔan yastamiʕal magmaʕul muqaddasu ʔilaa qaḍiyyati šaġab, faššaġabu baʕiidun ʕan xašyatil laah, walmagmaʕu yuʔṯiru ʔan yastamiʕa ʔilaa xašyatil laahi taʕaalaa, ʕalaa ʔan yastamiʕa ʔilaa šaġab. Tadabbar haaðaa waqṭaʕ fiihi biraʔy.

إيفانز: لا يليق أن ترفع قضية اعتداء للمجلس، فالاعتداء يدل على عدم تقوى
الله. ومجلس القضاء الأعلى يجب أن ينظر في تقوى الله، لا في
قضية اعتداء. وانتبه لما أقول! ٣٥ **(Enani)**

Evans: Laa yaliiqu ʔan turfaʕa qaḍiyyati ʕtidaʔin lilmaglis, fali ʕtidaaʔu yadullu ʕalaa ʕadami taqwal laah. wamaglisul qaḍaaʔil ʔaʕlaa yagibu ʔan yanẓura fii taqwal laah, laa fii qaḍiyyati ʕtidaaʔ. Wantabih limaa ʔaquul!

The pretentious use and misuse of legal terminology is a salient feature of verbal humour in the play; two pun structures are found:
3a- Evans highlights the lexical pun shown in the polysemy of the word *Council* (s1: court), which he takes to mean s2: a c*hurch council.* TT1 adopts the translation technique **Pun > Non Pun**: where ST pun is rendered as a non-punning phrase which retains s2 only المجمع المقدس *ʕal magmaʕul muqaddas*' (selective non-pun); hence the pragmatic effect was not preserved. Yet, TT2 adopts the translation technique **Pun > Pun**: where ST lexical pun is rendered as a TT lexical pun which retains both s1and s2 in the ambiguity of the polysemous المجلس '*ʔalmaglis*'. For further emphasis, s1: ' مجلس القضاء

SLENDER: Hal ʔastaṭiiʕu ʔan ʔaktasiba rubʕan fii dirʕi nabaalati yaa ʕammii?

SHALLOW: Naʕam! Biz zawaag!

EVANS: Laakinnahuu ʔin ʔaxaða rubʕan fasadad dirʕ.

Discussing the gains Slender might get upon marrying Miss Page, two instances of pun occur:

2a- The deliberate equivocation based on the punning proverb 'Marrying is marring', (spoils the enjoyment of life), generates a ST phonological pun in the paronymy between *'marrying' and 'marring'* (spoiling). TT1 adopts the translation technique **Pun > Pun**: producing a phonological pun in a paronymical form between تزوجها *'tazawwagahaa' and* 'شوهها *šawwahahaa'*. But the perlocutionary effect is not imparted, as the rendering reveals that the translator misunderstood the reference in "marring", which actually refers to the heraldic shield not the bride. TT2, on the other hand, adopts the translation technique **Pun > Non Pun**: where ST pun is rendered as a non-punning phrase which retains both senses: s1 الزواج *' ʔaz zawaag'* and s2 فسد الدرع *'fasadad dirʕ '* (non-selective non-pun), communicateing the desired perlocutionary effect.

2b- A ST syntactic pun is found in the polysymy of '*quarter'* which has a double meanings; s1 (noun) and s2 (v., to divide into four). TT1 adopts the translation technique **Pun > Non Pun**: where ST pun is rendered as a non-punning phrase which retains s2 only أقسم *' ʔuqassimu'* (selective non-pun). TT2 adopts the translation technique **Pun > Non Pun**: where ST pun is rendered as a non-punning phrase which retains s1 only رُبعا *'rubʕan'*(selective non-pun). The pragmatic effect was not preserved in either TTs.

---

(3)

(1.1. 32-35)

EVANS: It is not meet the *Council hear* a riot; there is no 32
fear of Got in a riot; the Council, look you, shall desire

where ST pun is rendered as a non-punning phrase which retains both senses: s1 ثوب 'ṯawb'and s2 'دروع' 'duruuʕ' (non-selective non-pun), preserving the pragmatic effect. TT2 also adopts **Pun > Non Pun,** but renders s2 only: درع النبالة 'dirʕun nabaalah' (selective non-pun), sacrificing the pragmatic effect.

1c- Evan's Welsh accent causes confusion, creating this ST phonological pun found in the paronymy between '*luces*' (fish) and '*louses*' (parasitical lice) ornamenting the heraldic coat of arms. TT1 adopts the translation technique **Pun > Non Pun**: where ST pun is rendered as a non-punning phrase which preserves the perlocutionary effect of the incongruity and retains both senses: s1 بيقة 'bayqah' (kind of fish) and s2 قملة 'qamlah' (non-selective non-pun). TT2 also adopts **Pun > Non Pun,** but renders s1 only: السمكة 'alsamakah' (selective non-pun), where the humorous potential is not fostered.

---

(2)

(1.1. 21-3)

SLENDER: I may *quarter*, coz. 21
SHALLOW: You may, by *marrying*.
EVANS: It is *marring* indeed, if he *quarter* it. 23

سلندر: قد أقسم شعاري مرابعة يا بن العم.
شالو: في استطاعتك أن تفعل إن تزوجت.
إيفانز: إذا تزوجها فقد شوهها حقا. **(Habib:20)**

SLENDER: Qad ʔuqassimu šiʕaarii muraabaʕatan yabnal ʕamm.

SHALLOW: Fi stiṭaaʕatika ʔan tafʕala ʔin tazawwagt.

EVANS: ʔiðaa tazawwagahaa faqad šawwahahaa ḥaqqa.

سلندر: هل استطيع أن أكتسب ربعا في درع نبالتي يا عمي؟
شالو: نعم! بالزواج!
إيفانز: لكنه إن أخذ رُبعا فسد الدرع. ٢٣ **(Enani)**

بيضاء، كالتي تراها على درع النبالة!
شالو: إنه درع عريق.
إيفانز: والاثنتا عشرة سمكة بيضاء خير ما يزين الدرع العريق! وهي تناسبه تماما وهي تسير، فالسمكة مألوفة للإنسان وتعني الحب.
شالو: الأسماك البيضاء أسماك نهرية.. ودروع النبالة العريقة لا تناسبها الأسماك البحرية أو المملحة! ٢٠ (Enani)

SLENDER: Gamiiˁu xulafaaʔih.. ʔayil laðiina sabaquuh!.. wagamiiˁu ʔaslaafih.. ʔayil laðiina sawfa yaˁqubuuh! Wahuwa maa yubarriru šiˁaaral ʔusrah, wahuwa iṯnata ˁašrata samakatan bayḍaaʔ, kallaty taraahaa ˁalaa dirˁin nabaalah!

SHALLOW: ʔinnahu dirˁun ˁariiq.

EVANS: Wal iṯnata ˁašrata samakatan bayḍaaʔa xayru maa yuzayyinud dirˁal ˁariiq! Wahiya tunaasibuhuu tamaaman wahiya tasiir, fassamakatu maʔluufatun lilʔinsaani wataˁnyil ḥobb.

SHALLOW: ʔal ʔasmaakul bayḍaaʔu asmaakun nahriyyah.. waduruuˁun nabaalatil ˁariiqati laa tunaasibuhal ʔasmaakul baḥariyyatu ʔawil mumallaḥah!

In this quotation, Slender boasts the shield of nobility his family owns, where humour is generated by the incongruous ignorant blunders he commits. Three instances of pun are found:

1a- Slender confuses the two concepts: '*successors* gone before him' for '*ancestors* that come after him' (L. 12-13), thus creating an instance of phonological pun, where both italicized words share the final phonemes (paronymy). Both TT1 and TT2 adopt the same translation technique in rendering this pun, i.e. Direct Copy: **Pun ST = Pun TT**: where they reproduce ST pun and its immediate context in its original form. An equivalent pragmatic effect is thus given to reflect his ignorance and provoke laughter.

1b- A ST lexical pun is found in the polysymy of '*coat*' which signifies two disparate meanings; s1: dress, s2: heraldic shield of the noble family. TT1 adopts the translation technique **Pun > Non Pun**:

SLENDER: All his *successors*, gone before him, hath done't;
and all his *ancestors*, that come after him, may: they may
give the dozen white *luces* in their *coat*.
SHALLOW: It is an old *coat*. 15
EVANS: The dozen white *louses* do become an old *coat* well; it agrees well, passant; it is a familiar beast to man, and signifies love.
SHALLOW: The *luce* is the fresh fish; the salt fish is an
old coat. 20

سلندر: لقد فعل ذلك كل خلفائه الذين سبقوه وربما يفعله
كل أسلافه الذين يأتون من بعده. إنهم يضعون
على دروعهم اثنتى عشرة بيقة شعار بيتهم.
شالو: (بكبرياء) إنه شعار قديم.
إيفانز: إن الاثنتى عشرة قملة توائم الثوب القديم، وإنها
لتسرح فيه، والقملة حشرة تألف الإنسان وتدل على الحب

شالو: (ببرود) إن البيقة نوع من السمك الذي يعيش في
الأنهار، أما نظيره سمك الماء الملح فهو الحوت. **(Habib 1993:20)**

SLENDER: Laqad faʕala ðaalika kullu xulafaaʔihil laðiina sabaquuhu warubbamaa yafʕaluhu kullu ʔaslaafihil laðiina yaʔtuuna min baʕdih. ʔinnahum yaḍaʕuuna ʕalaa duruuʕihimi ṯnatay ʕašrata bayqatan šiʕaara buyuutihim.

SHALLOW: (Bikibriyaaʔ) ʔinnahuu šiʕaarun qadiim.

EVANS: ʔinnal iṯnatay ʕašrata qamlatan tuwaaʔimuṯ ṯawbal qadiim, waʔinnahaa latasraḥu fiih, walqamlatu ḥašaratun taʔlaful ʔinsaana watadullu ʔalal ḥubb.

SHALLOW: (Biburuud) ʔinnal bayqata nawʕun minas samakil laðii yaʕiišu fil ʔanhaar, *ʔammaa naẓiiruhuu samakul maaʔil milḥi* fahuwal ḥuut.

سلندر: جميع خلفائه.. أي الذين سبقوه!.. وجميع أسلافه.. أي الذين
سوف يعقبوه! وهو ما يبرر شعار الأسرة، وهو اثنتا عشرة سمكة

3. Corpus Analysis

In this section of the study, a comparative analysis is attempted according to the procedures listed above. The analysis focuses on certain scenes which rely heavily on **pun, wordplay** and other tools for their humorous effect. Each example is, thus, taken as a separate entity, marked by the ST act, scene and line numbers. Situational context requires that certain examples displaying a succession of **puns** are not separated or tackled in isolation. Hence, some of the examples selected handle a single instance of **pun**, while others encompass 2, 3 or 4 **pun** structures.

The organization of data in each sample begins with the ST lines, followed by the Arabic TT1 and its transcription, the Arabic TT2 and its transcription, then the analysis. For an easy reference, quotations from TT1 (Habib 1993) are referred to by page numbers, while the corresponding ones from TT2 (Enani 2008) are referred to by line numbers. The two senses of a **pun** are referred to as s1 and s2. ST instances of wordplay are indicated by italics, while their TT renderings are underlined. Symbols used in the transcription of Arabic forms are listed in Appendix 1.

Examples:

(1)

(1.1. 12-20)

The corpus selected for this study is the Shakespearean Comedy *The Merry Wives of Windsor,* Arden Edition (2000). The TTs to be investigated are two Arabic **translations** of the play rendered by Mohammad Enani (2008) and Mustafa Habib (1993). A contrastive analysis is attempted between the English and Arabic corpora from the perspective of **verbal humour.**

2.2 Procedure of Corpus Analysis and Evaluation

The proposed model of analysis comprises the following components:

1- Following Delabastita's adapted taxonomy (1993) upon the investigation of ST linguistic **pun** structures, formal structures of **pun** (subtypes) and other tools of **verbal humour** (malapropism, abuse of grammar, etc.)

2- Comparative analysis of ST and both TT1 (Habib) and TT2 (Enani).

3- Applying the adapted version of Delabastita's competence model of **translation** techniques (1996) for the assessment of both TTs, in terms of the techniques adopted to impart an equivalent *perlocutionary effect and preserve the humorous* potential.

5- Direct Copy: **Pun ST = Pun TT**: where the translator reproduces or copies ST pun and its immediate context in its original form.

6- Addition: **Non Pun > Pun**: where a new TT pun is introduced to a ST that is void of wordplay. It might be an instance of compensation, to make up for the loss of ST puns not adequately rendered in their original positions (as in technique no.4 above), or for any other reason.

7- Addition (New Textual Material): **Zero > Pun:** where the TT contains one or more instances of wordplay, for which it is impossible to identify a ST counterpart. This technique differs from the previous Non Pun > Pun in that the translators do not strive for the maximal degree of lexical and grammatical equivalence to produce TT pun.

8- **Editorial Techniques**: where the translator provides explanatory footnotes or endnotes; comments in translator's foreword, anthological presentation of different, complementary solutions, etc. (1996:134-145)

2. Methodology

2.1 Corpus of the Study

This study follows a rather adapted version of the revised model (1996), depending on Delabastita's principle that "it is possible in many cases to combine two or more techniques." (191) These techniques are listed as follows:

1- **Pun > Pun**: where the SL pun is rendered as TL pun. This technique investigates two considerations: a) if a shift occurs between ST pun and TT pun from the point of view of their underlying linguistic structure. (e.g. ST phonological > TT morphological pun); and b) if a shift occurs between any pair of the formal structures (subtypes) (e.g. homonymy > paronymy).

2- **Pun > Non Pun**: where ST pun is rendered as a non-punning phrase which may retain all the initial senses (non-selective non-pun), or a phrase which renders only one of the pertinent senses (selective non-pun), or diffuse paraphrase, or a combination of the above.

3- **Pun > Punoid**: where ST pun is rendered into some other wordplay-related rhetorical device (e.g. repetition, alliteration, Rhyme, allusion, irony, paradox, etc.) aiming to capture the effect of ST pun.

4- **Pun > Zero**: where ST pun is simply omitted, with or without the deletion being signaled.

attention on the stage to all possible allusions, adding some extra ones for more fun, and "annotators pointed out even the vaguest sexual innuendos." (2000: 96) The theme of "the cuckold" is prevalent along this play. The related puns show plentiful hints to 'horns', 'bucks' and 'stags', a fact that is candidly stated in Falstaff's declaration to the two wives: " My horns I bequeath your husbands." (Wiv 5.5 26-7)

Allusion to the difficulties encountered by non-natives upon using the English language and to regional dialects constitutes the material of quite a good number of humorous scenes in the play. "The Welsh have often been the target of irony for that particular reason; just as they were picked on for their apparent passion for cheese, especially fried or roasted cheese." (Enani, 2008:22)

1.8 Delabastita's Competence Model of Wordplay Translation

Devised by Delabastita, this model was first introduced in (1993:191-226), and then revised in (1996). It is concerned with the possible relationship between punning STs and TTs. The necessity of such a theoretical competence model stems from the concept of translation as a selection process. The model is composed of eight translation techniques or strategies that can possibly be utilized upon rendering wordplay.

And finally Falstaff resents the Welsh Parson's jokes at his defeat:

Have I lived to stand at the taunts of one that makes *fritters of English?* (Wiv 5.5.141-2)

(Melchiori 2000: 8)

Another controversial dimension of the manipulation of language that stands as a basic pillar of **verbal humour** in Shakespeare is the obscene hints and **wordplay**. In her article, *Riligious and Cultural Considerations in Translating Shakespeare into Arabic*, Amin-Zaki (1995: 235) claims that two major problems are in focus upon rendering Shakespeare into Arabic, namely, blasphemous oaths and bawdy language. She further states the fact that "The Shakespearean text is full of sexual innuendos and obscene hints and remarks, most of which depend on witticism, **wordplay** and **puns**. They are part and parcel of the text and have to be taken seriously in **translation**"

However, this fact had undergone some change in certain eras corresponding to public taste. Melchiori explains that the major shift in public taste is illustrated by the fact that in the later part of the nineteenth century, the original text of this play had undergone purification from all indelicacies. Yet, this trend was completely reversed, especially during the second half of the twentieth century, when actors drew

Being the basic tool of Shakespeare's trade, the manipulation of language characterizes the play's richly articulated structure of verbal humour. The **wordplay** on the terminology of grammar and on (mis)translation runs through the play like a hidden linguistic thread that links together all, or most of the characters. One obvious example is when Falstaff says of Mistress Ford:

FALSTAFF : I can *construe* the action of her *familiar style*, ...– to be *Englished* rightly– is:"I am Sir John Falstaff's".
PISTOL : He hath studied her well, and *translated* her will – out of honesty into English. (Wiv 1.3.42-7)

It is noteworthy that the word 'English' with reference to the language and its misuse appears so frequently in this play. Mistress Quickly, herself a chief manipulator of language, is the one who first comments on Doctor Caius's abuses of the English tongue:

QUICKLY : Here will be an old *abusing of ...the king's English.* (Wiv 1.4.4-5)

Master Page comments on Nim's verbal tic, 'the humour of it':

Here's a fellow frights *English* out of his wits. (Wiv 2.1.124-5)

Ford, cured of his jealousy in the end, cracks a joke with Falstaff:

I will never mistrust my wife again, till thou art able to woo her *in good English.* (Wiv 5.5.132-3)

fond of pompous blank-verse teeming with blunders, and who has an urge to allude to and misquote from the classics; e.g. the corrupted name from *Dr. Faustus*: 'How now Mephostophilus? (Wiv 1.1. 122) This tendency reveals the yearning to pretend an upper social class.

The comic effect in *The Merry Wives* is achieved through subtle linguistic distinctions. Nuances of social rank are established by the grammatical and syntactic usages of English by each character. In some instances, such as Shallow and Slender, the Host of The Garter and the servants Simple and Rugby, the linguistic peculiarities border on deliberate gestures, which render them humorous figures. The humorous effect is fostered by the interplay between the natural speech dictated by each character's social status and the verbal peculiarities that label them as humorous.

There are some instances that acquire the traits of caricature comedy, where a particular character's language habits undergo some sort of magnification so as to arouse laughter. Mistress Quickly and Parson Evans are good examples of such type. Incongruity, on the other hand, raises the humorous potential in such cases as Slender, the wealthy nephew of Justice Shallow, who commits language blunders which disclose his ignorance.

There is also another device in my *prain*," (Wiv 1.1.37-8)
The use of /f/ for /v/: "it is that *ferry* person..."
(Wiv 1.1. 45)
Omission of initial /w/: "for shame *'oman*." (woman)
(Wiv 4.1. 56)

2- Welsh plural:

This is another habit which characterizes Evans is his way of emphasizing polysyllables by making them plural.
EVANS: ...I am of the Church, and will be glad to do my benevolence, to make *atonements* and *compromises* between you. (Wiv 1.1.29-30)

3- Welsh syntax is characterized by the substitution of verbs and adverbs with nouns:
EVANS: Give ear to his motions: Master Slender, *I will description* the matter to you, *if you be capacity of it*.
(Wiv 1.1.199-200)

Another linguistic feature of humour that is widely witnessed in Shakespearean drama is the tendency to stereotype social classes through language use. The comic characters are often drawn from the working classes who display a range of regional dialects. Prose is usually for the comic characters, and poetry for the tragic and noble characters. (Ross 1998) However, in *The Merry Wives* humour is signaled by a change in that style; where verse is used by characters such as Pistol who is a boasting soldier

Slender, but the 'Latin lesson', mentioned earlier, can be deemed a master scene for wordplay on the terminology of grammar and mistranslation as will be shown in the corpus analysis.

Parson Evans's Welsh accent and Doctor Caius's "Frenchified English" (Melchiori 2000:6) only reflect the consciousness of the manipulation of language that is typical of a man of the theatre like Shakespeare, supremely aware of the comic mechanisms he provides for his audiences. These two characters, together with Mistress Quickly, represent linguistic worlds of their own that "achieve their intensity by falling short of what would be thought acceptably correct English; and it is astonishing how much energy a language can find within itself when it is broken or fragmented or mishandled." (Crane 1997:8) Language in this case lacks the power which holds the syntax and the sounds in their proper place as normally expected.

Peculiarities of Evans's Welsh accent can be classified into three aspects: Welsh pronunciation, Welsh plural and Welsh syntax. Examples are:

1- Welsh pronunciation:
The use of /t/ for /d/: "Seven hundred pounds...is *goot* gifts." (Wiv 1.1. 68)
The use of /p/ for /b/: "it is *petter* that friend is the sword,...

It is a merry world, where Falstaff attempts to seduce the two women, by sending them two identical love letters, to get hold of their money. But as they forward their elaborate scheme and pretend to respond to his advances, the chase is reversed, and the hunter becomes hunted by the jealous husband Mr. Ford. Yet, no act of furious vengeance is taken; and following an array of embarrassing and humiliating incidents for Falstaff, Mistress Page eventually invites him and the others to supper instead: "let us every one go home, and laugh at this sport o'er by a country fire, Sir John and all" (5.5.235-7). It was all plotted for mere amusement.

Crane (1997) contends that the greatness of the play lies in the fact that its comic world offers no moral lessons, or even calls the codes of morality into question. The Windsor world is simply presented to portray "the meaninglessness of life itself" (13)

1.7.1 The Manipulation of Language in *the Merry Wives*

Shakespeare uses both Latin and misused English to represent the different attitudes of the people of this era. Much of the **verbal humour** of the play is derived from instances of misunderstandings between characters arising from their abuses of the language. Similarly, the use of corrupted Latin is recurrent along the play on the part of

The Merry Wives of Windsor occupies a class by itself among Shakespeare's plays because it is his only "Citizen Comedy" (Crane 1997:6), where the world of the play is densely populated, full of life and action. Its appeal to English-speaking audiences depends mainly on the fact that it is Shakespeare's only modern English comedy which deals exclusively with contemporary Elizabethan life. Apart from Shakespeare's historical plays, all his other plays are located in settings distant in place or time. Foreign readers appreciate "what they consider its robust English humour". (Melchiori 2000:1)

The two wives, Mistress Page and Mistress Ford are labeled in the title of the play as *Merry*, for all they uphold in life is how to live it merrily, not the least engaged in important matters. The adjective is peculiarly appropriate. Falstaff, with whom their plots are intertwined is just as they are, *merry*. He only wishes to survive, obtain more wealth and to enjoy himself. "Indignant Virtue punishing Vice is the tradition which might have captured this play, but by merriment Shakespeare's comedy escapes, and with a subtlety typical of him suggests the possibility of a world where it is not the struggle between virtue and vice which has the decisive, the architectural, say..." (Crane 1997:10)

A variation of this type is the **pun** based on regional dialect mispronunciation. The Welsh articulation of Sir Hugh Evans, for instance, blurs the distinction between 'worts' (kind of vegetables) and 'words'; and it does not escape Folstaff to turn this dialectal usage into a joke:

EVANS: Pauca verba, Sir John, good *worts*.
FALSTAFF: Good *worts*? Good Cabbage! (Wiv 1.1. 113-14)

In act 4 scene 1, Evans gives a Latin lesson to Master Page's son, William. This scene aptly reveals how mistranslation, malapropism and abused grammar can be functional. In the example given below, '*caret*' (Latin: it is lacking) is mistranslated into '*carrot*' (kind of vegetable):

EVANS: Remember, William; focative is '*caret*'.
QUICKLY: And that's a good root. (Wiv 4.1. 46-47)

1.7 The World of the Play

The Merry Wives of Windsor is a Shakespearean Comedy about the knight Sir John Falstaff. The common tradition says that the play was written "in response to Queen Elizabeth's desire to see a play about Falstaff in love." (Crane 1997:4). The play presents Falstaff who had made his first appearance in Shakespeare's plays *Henry IV Part One* and *Henry IV Part Two.*

places in Shakespeare's work, especially in *The Merry Wives of Windsor.* It is noteworthy here that the communication process of bilingual **pun** requires the knowledge of the two languages involved, so that the discrepancy between formal similarity and semantic contrast is realized.

Understanding the communicative function of wordplay is of high relevance for translation as cross-cultural communication. Translation difficulties may arise if less attention is given to different forms of wordplay and to the humour they produce. Thus, it is of utmost importance for the translator to identify the humorous purpose of the TT and the targeted readership. The comprehension of the message might be affected by differences in the background knowledge of ST and TT readers.

The Merry Wives of Windsor abounds in instances of a special type of **pun** that is based on mispronunciation of non-natives. The French physician Dr. Caius gives an example of paronymy when he means to say 'third', but says 'turd' (a piece of excrement, or a trivial person) instead:

EVANS: If there is one, I shall make two in the company.
CAIUS: If dere be one, or two, I shall make-a de turd.

(Wiv 3.3. 219-220)

Oblique **wordplay** is another type of **pun** which involves some kind of bilingual performance. The ambiguity involved in this form is exemplified in the anecdote of the British General who captured the town of *Sind* upon the British conquest, as he sent back a one-word message in Latin: ''*peccavi*'', which he was sure would be understood at once by his superiors in London. All they had to do was to back-translate the Latin word into its English equivalent ''*I have sinned*'' to reveal the underlying homophonous phrase ''*I have Sind*'', which was the real message he wanted to put across. The moral incongruity involved acts as a cue, prompting the text receivers to look for the hidden meaning. (Delabastita 2005:165) Two types of **pun** are found here: homophony between *Sind* and *sinned*, as well as the polysemy between *have* as an auxiliary and *have* as a lexical verb. The bilingual nature of this pun's double meaning is deliberately hidden from the view of those who do not speak English or Latin, and revealed to those who do.

Bilingual **pun** verges on the mistranslation type particularly perpetrated by foreign users of a language, such as the case of the Englishwoman who, being mislead by the double meaning of the word 'engaged', asked a French taxi-driver: '*êtes-vous fiancée?*'. (cited in Delabastita 1993:156) Bilingual **wordplay**, such as English-French, English-Latin and even English-Dutch **pun** can be found at different

The treatment of **verbal humour translation** in this paper is geared to a discussion of Shakespeare's **puns** and **wordplay** in *The Merry Wives of Windsor* in particular and the intrinsic difficulties involved in translating them into Arabic.

Baker remarks that Shakespeare **translations** have witnessed a development from the "crudely disrespectful first attempts to the scholarly accuracy of contemporary **translations**" (1998: 223); then she proceeds to confirm that there are certain factors that add to the complicated nature of rendering Shakespeare into Arabic, foremost of which is capturing **pun** and **wordplay**. Delabastita confirms that it is widely accepted that examples of intentional ambiguity and significant wordplay "are very difficult if not impossible to translate…translation and wordplay form an impossible match." (1993:153)

Another class of **pun** that is problematic in **translation** is the playful mispronunciations based on regional dialects and the ill-treatment of the English language by non-natives. In our play in question, this class is chiefly employed by Evans, the Welshman, and Caius, the Frenchman. The question if this class of **pun** is particularly difficult in **translation,** if the TL is Arabic, will be addressed in the analysis below.

(Chiaro 1996:40) gives another example that plays on the ambiguity between two utterances which contain rank-shifted prepositional groups:

Child: Mummy, can I go out *to play*?
Mother: *With those holes in your trousers*?
Child: No, *with the girl* next door.

Chiaro argues that the child misinterprets the prepositional opening with the item *with*. Disambiguation of this type requires a modification such as "Wearing those trousers with holes in?"

1.5.5 Semantic Ambiguity Pun Structures

This type of pun arises out of the fact that many utterances have multiple meanings, that is, they are semantically ambiguous. In most cases, the implied meaning of these utterances can be disambiguated by the context. The following example is extracted from *the Two Wives*:

FALSTAFF: I am glad I am so acquit of this *tinderbox*.
(1.3. 22)

Semantic ambiguity pun is found in the double implied meaning of *tinderbox* (the lighter): a) 'a person who can easily be infuriated' b) 'a red face or fiery complexion.'

1.6 Verbal Humour Translation

(Delabastita: 111)

Wordplay is illustrated here by the fact that the semantic bond or the relatedness between the compound and its component morphemes, (Nether – lands), is lost. The focus is thus solely cast on the first component: 'Nether', meaning 'low'.

1.5.4 Syntactic Pun Structures

This aspect is concerned with the syntactic ambiguity of certain types of utterance. There are pairs of syntactic structures that can be used to generate a homonymic utterance with two disparate meanings. The disparity, however, does not reside in the meaning of individual words, but in the full utterance. Cruse (1986:66) defines syntactic ambiguity as the case of the variant readings of a sentence with identical lexical units, where ambiguity arises from the way these units are grouped together. (cited in Delabastita 1993:114) The following example presupposes two different syntactic structures: "The shooting of hunters was terrible". (Delabastita: 113) Pun here plays on the syntactic ambiguity as to whether the hunters did the shooting (subject function), or were shot themselves (object function).

This is an instance of formal and semantic difference which can be accounted for in terms of inflectional distinction between the two words '*eats*' and '(he is) *eaten.*'(Delabastita: 109). However, it should be noted here that the syntactic point of view illustrates two different cases: where Polonius enjoys a meal (subject), and where he is *dead*, being food to worms (object)

•

1.5.3.2 Derivation:

BIANCA: Sister, *content* you in my *discontent.*

(Shr. 1.1. 80)

(Delabastita: 110)

In this example, the morphological rule of derivation is used by adding the prefix '*dis*' to the root '*content*' to derive '*discontent*'. The rule clarifies that the relation between the root and the derivation is decided by the semantic component of this rule, namely to give the opposite meaning.

1.5.3.3 Compounding:

ANTIPHOLUS S.: Where stood Belgia, the *Netherlands*?
DROMIO S.: O, sir! I did not look so low.

(ERR 3.2. 135-137)

meaning of an idiom; and it is this very distance that provides room for wordplay. In such case, a literal reading of an idiom would refer to its original metaphorical quality, only to cause "an unexpected re-awakening of its dead or dormant image."(109) Thus, hackneyed clichés gain a new life as creative poetic images. Consider the following Shakespearean example:

[JULIA:] Wouldst thou then counsel me to *fall in love?*
LUCETTA: Ay, madam, so you stumble not unheedfully.
(TGV 1.2 2-3)
(Delabastita: 109)

The component '*fall*', taken out of its idiomatic context, is reduced to mean 'stumble'.

1.5.3 Morphological Pun Structures

Quite a good number of words are etymologically related to other words through morphological mechanisms such as: a) inflection, b) derivation and c) compounding. These three mechanisms can be exemplified respectively in the following:

1.5.3.1 Inflection:

KING: Now, Hamlet, where's Polonius?
HAMLET: At supper.
KING: At supper? Where?
HAMLET: Not where he *eats*, but where 'a is *eaten.*
(HAM 4.3. 16-19)

1.5.2.2 Idioms: Idioms are defined as a combination of words with a total meaning that is etymologically based on the combinations of their component meanings, but not reduced to them. The meaning of an idiomatic phrase such as 'fall in love' or 'kick the bucket' can not be presumed depending on the meanings of their component morphemes. It is rather a lexical structure that signals a case of semantic irregularity. Veisbergs (1997:157) argues that semantic structural modification of idioms is a well known source of wordplay. This modification can be marked by word substitution, omission or addition, or by semantic transformation, where the idiom is used in a new context, thus inviting a new, mostly incongruous, semantic interpretation.

The close affinity between idiomaticity and metaphor is illustrated by Delabastita (1993:109). He contends that in spite of the fact that idioms belong to the sphere of linguistic competence, yet they find their origins in concrete language use, i.e. idioms have originally emerged as metaphors.

On the other hand, language may produce a 'seemingly identical' string of words which is non-idiomatic. He explains that there is a distance between the (non-compositional, figurative) and the (compositional, literal)

Homophony, on the other hand, is exemplified in two other cases from Shakespeare:

-[PAROLLES]: Your *date* is better in your pie and your porridge than in your cheek. (AWW 1.1. 153-154)

'date' here signifies two disparate meanings ; (kind of fruit) and (indication of time and age). (Delabastita :104)

-TALBOT: Then here I take my leave of thee, fair *son*,

born to eclipse thy life this afternoon. (1H6 4.5. 52-53)

(Delabastita :78)

Homophonic pun occurs here between 'son' and 'sun' which is implied by virtue of the metaphor (to *eclipse* thy life).

1.5.2 Lexical Pun Structures

1.5.2.1 Polysemy: The lexicon contains polysemic entries whose various meanings have evolved over the years. It may also contain certain unrelated pairs of homonymic, homophonic and paronymic words that must be regarded as semantically related through polysemy from the etymological point of view. Leech (1969) remarks that the distinction between polysemy and homonymy "is extremely subtle" (citéd in Chiaro 1996:39) This subtle distinction can be exemplified in, '*check*' (to verify), '*check*' (bank check), '*check*' in chess.

pun formation.A brief account of these five **pun** structures is given below:

1.5.1 Phonological Pun Structures

This type depends on the basic principle of double articulation, where certain combinations or clusters of phonemes in certain positions within the word are shared by numerous words that have no lexical or semantic relations. A strong semantic contrast between phonemically similar words generates the incongruity needed to stir humour. Under this phonological category of pun fall two basic types mentioned in (Table 2) above: paronymy and homophony. Paronymy can be shown in this Shakespearean example: (for abbreviations see Appendix II)

[BAPTISTA:] Leave shall you have to *court* her at your pleasure.

GREMIO: To *cart* her rather, she's too rough for me.

(Shr. 1.1.54-55)

(Delabastita :103)

These two punning words: '*to court*' (woo) and '*to cart*' (to disgrace someone by driving him on an open cart through the streets) share initial and final phonemes (pararhyme), with no etymological relation.

ANNE: Fouler than heart can think thee, thou canst make

no *excuse* current but to hang thyself.

RICHARD: By such despair I should *accuse* myself.

(R3 1.2. 78-88)

The components of pun here are formally linked through paromymy: '*excuse*'-'*accuse*' and homography: '*excuse*' (n.)-'*excuse*' (v.), with a degree of semantic dissimilarity. (Delabastita1993: 87)

In spite of the fact that all examples exploited in the discussion above were selected on the word level, elements required to produce **pun** and **wordplay** can be found at all levels of language, as some examples have several layers of **wordplay**. Delabastita (1993) identifies the basic types of **puns** as individual linguistic structures. He devises a taxonomy of four major linguistic pun structures: 1) phonological (homonymy and homophony), 2) lexical (polysemy and idioms), 3) morphological (inflections, derivatives and compounds) and 4) syntactic (ambiguous phraseology). It is noteworthy that a fifth type (semantic ambiguity) has been added to complement the framework, and to attempt the best utilization of the corpus's intricate

structures	
Homonymic = sound = spelling	play (n.)-play (v.); bear (to carry)-bear (animal), lie (to rest)-lie (not to tell the truth), etc.
Homophonic = sound ≠ spelling	seize (to capture)-seas (plural of sea); right-write; bare-bear; fare-fair, etc.
Paronymic ≠ sound ≠ spelling	cut-but; purse-person; intricate-intrinsic, soon-fool, structure-puncture, etc.
Homographic ≠ sound = spelling	lead (to guide)-lead (metal); use (n.)-use (v.), etc.

(Table 2) Types of Punning Formal Structures

Due to its versatile nature, paronymy has been subject to a fair number of discussions. To borrow from the poetic register, the components of a paronymic wordplay may formally share initial phonemes alone (alliteration), medial phonemes alone (assonance), or final phonemes alone (consonance); or share a combination of the initial and final phonemes (pararhyme), or the medial and final ones (rhyme).

The semantic dimension of 'dissimilar meanings' mentioned in Delabastita's definition stated above is illustrated in the following Shakespearean example:

RICHARD: Fairer than tongue can name thee, let me have

some patient leisure to *excuse* myself.

1.5 Delabastita's Taxonomy of Linguistic Pun Structures (1993)

There exists a vast literature on **pun**, but the efforts of structural linguists in particular have resulted in the establishment of a number of taxonomies of **pun**. Attardo (1994:112-27) forwards an exhaustive survey of four major types of taxonomies classifying pun: a) by linguistic phenomenon, b) by linguistic structure, c) by phonemic distance, and d) eclectic.

Under category (b), comes Delabastita's taxonomy adopted in this study. According to Delabastita (1993), **pun** establishes a "confrontation between at least two linguistic structures with more or less dissimilar meanings (signifieds) and more or less similar forms (signifiers)."(78) The aspect of formal similarity in this definition is represented in four basic types of structure: Homonymic (identical both in spelling and in pronunciation), Homophonic (different in writing but identical in pronunciation), Paronymic (nearly but not quite identical in spelling and pronunciation) and Homographic (different in pronunciation but identical in writing). An adapted version of this taxonomy is illustrated by examples in (Table 2):

Types of punning formal	Examples

Chiaro (1996:25) calls "an accident but-on-purpose flavour…"

Viewed as a specific type of linguistic performance, **pun** requires a certain condition to be captured. Brown (1956) explains that "a necessary condition for **pun** perception is a context in which multiple and disparate meanings for the **pun** word are acceptable." (cited in Delabastita 1993:70). **Pun** abounds in communicative significance and perceptual functions, the foremost of which is humour; thus, taken out of its context, it loses this significance. The communicative significance of **pun** is readily sensed in cases where the two readings of an utterance confront each other. These two readings may be equally captured at first sight, but there are many cases in which one context (that prompts reading 1) manifests itself at first glance, whereas the second context (prompting reading 2) takes more time and perceptual effort to recognize.

The problematic nature of researching the **wordplay** phenomena lends itself to the fact that there exists no consistent terminology or concepts in the majority of literature available on this important field. It represents not just one pattern, but rather an entire category of different patterns.

incongruity in a text and defining where it occurs in the language system. (45)

Incongruity is manifested in literature and linguistics. On the linguistic level, which is the concern of the present study, incongruity can be located in a word, phrase, or through a text. It can perhaps occur between the text and the time and place at which it appears, or between a certain character and its manners and language habits. This will be further elaborated below upon the analysis of the play in question.

1.4.2 Pun and wordplay

One of the most commonly used stylistic devices for creating humour is **pun**. In spite of the fact that **wordplay** and **pun** are sometimes used interchangeably, **pun** in its broadest sense is a form of **wordplay** in which a linguistic structure simultaneously combines two unrelated meanings. The unrelated meanings in a **pun** often take the form of individual words, yet many **puns** cut across different levels of linguistic organization with variable formal properties. Simpson (2004:45) points out that **pun** is an important component of the stylistic arsenal of writers as it allows them to locate a double meaning in what would look like an unintended connection between two elements of language. What adds to the humorous effect of **wordplay** is what

social expectation. If the arrangement of the constituent elements of an event is "incompatible" with the normal or expected pattern, the event is perceived as "incongruous" (cited in Attardo 1994: 48)

In her book *The Language of Humour,* Ross (1998) sees humour as the outcome of a "conflict between what is expected and what actually occurs in the joke…an ambiguity, or double meaning, which deliberately misleads the audience, followed by a punch line" (7). The issue of how humour works has been the chief concern of the incongruity theories. It is because they focus on the structure of the joke that these theories relate more closely to research in the psychology as well as the linguistics of humour.

From the stylistic perspective, Simpson (2004) specifies two key theoretical principles to underpin the language of humour, the first of which is that humour requires an incongruity. The concept applies to any kind of stylistic twist in a pattern of language, or any situation where there is a mismatch between what is said and what is meant. The second principle is that incongruity can be situated in any layer of linguistic structure. The humour mechanism can operate at any level of language and discourse. Therefore, the stylistic analysis of humour involves identifying

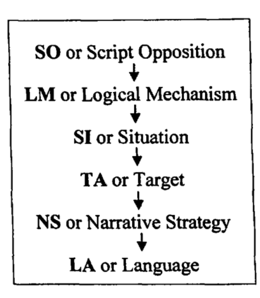
it limits the options of the LA parameter to any of the options which fulfill the requirements of the LM. He further explains that with **puns**, the scope normally allowed by the theory to the LA parameter is withdrawn, as the LM specifies the actual form of the text (phonological, morphological, etc.) (2002:17)

1.4 Tools of Humour

Among the various tools of humour which encompass wit, irony, satire, incongruity, pun, wordplay, sarcasm, among others, the coming sections focus on incongruity, pun and wordplay for their intrinsic correlation with the corpus under investigation.

1.4.1 Incongruity

Incongruity, from the linguistic point of view, is a tool responsible for generating **verbal humour** that, in turn, stirs laughter. Upon his account of laughter, Schopenhauer states that it is chiefly caused by "the sudden perception of the incongruity between a concept and the real objects ... and laughter itself is just the expression of this incongruity" (cited in Attardo 1994:48). McGhee (1971) identifies humour as the result of "fantasy assimilation of incongruous stimulation". (cited in El-Arousy 2001:79) He also contends that the concepts of congruity and incongruity describe the relationships between components of an event, idea and



(Figure 1) ***Hierarchical organization of the Knowledge Resources*** **(Attardo 2002:11)**

1.3 Wordplay translation

Dirk Delabastita's methodology (1993, 1996, 1997, 2005) is distinct among the scarce literature on humour and translation (Attardo 2002:3). In his book *Wordplay and Translation*, Delabastita (1997:17) confirms that "the production, the reception, and the translation of wordplay is never just a question of language structure alone." (cited in Attardo 2002:3). Building on this principle, Attardo concludes that "the GTVH, being a linguistic theory, cannot and should not provide an explanation of the production and/or the reception of wordplay." (3) He further confirms that the GTVH has a stipulation that **puns** be handled differently from other types of humour, as the LM parameter pre-selects some features of LA; in other words,

the use and function of **verbal humour**, and provided more insights into the concept of humour.

Among the recent versions of incongruity theory stands the semantic script theory of humour (SSTH) developed by Raskin (1985) which was based on incongruous semantic scripts in the joke. However, this theory was further elaborated by Attardo & Raskin (1991) into the General Theory of Verbal Humour (GTVH) to address other areas of linguistics, including textual linguistics, the theory of narrativity and pragmatics. It encompasses six hierarchical parameters (Table 2) known as Knowledge Resources, (KRs), namely; the script opposition (SO), the logical mechanism (LM), the situation (SI), the target (TA), the narrative strategy (NS) and the language (LA). In 2001, Attardo presented an expansion of the GTVH with a broadened scope to incorporate all forms of humorous texts of any length, rather than the joke in isolation.

In his paper *Translation and Humour*, Attardo (2002) presents an approach to the translation of humour based on the GTVH, where he redefines the six KRs from the perspective of humour translation. He states that the sole contribution of the GTVH to a theory of humour translation is the metric of joke similarity.

psychological energy, as well as a rebellion against the moral, ethical and logical constraints of everyday life. Freud's theory (1905) has dominated the more recent psychoanalytical branch of humour research (e.g. Bergler 1956; Grotjahn 1957; Mindess 1971). (cited in Asher 1994:1617)

This 'family' of classical and contemporary theories of humour is represented in (Table 1) below:

Cognitive	Social	Psychoanalytical
Incongruity	Hostility	Release
Contrast	Aggression	Sublimation
	Superiority	Liberation
	Triumph	Economy
	Derision	
	Disparagement	

(Table 1) (Attardo 1994:47)

Contemporary humour research has developed into an increasingly thorough multidisciplinary field which has attracted scholars in various domains of knowledge. Nevertheless, the scope of application of humour research has been particularly broadened by contemporary linguistic disciplines, which have laid down the specific conditions for

morphological as well as morphophonemic levels. (Asher 1994:1616)

Asher (1994:1616) explains that one of the reasons behind the phenomenon that the studies of linguistic humour are deemed inadequate is that until the 1970s, linguistics could not serve as a basis for a sophisticated analysis of **verbal humour**, because it could not reach beyond the individual sentence. Hence, the classical theories of humour were not informed by linguistics. These classical theories that have evolved over the centuries fall into three major schools of thought about humour:

- The incongruity-based theories of humour (Kant, Schopenhauer, Beattie) which encompass the **cognitive** aspect. These theories underlie much of the contemporary philosophy of humour, particularly the arousal/resolution theory (e.g. McGhee 1974; Schultz 1976; Raskin 1985).
- The hostility theories (Aristotle, Plato, Hegel. Darwin, Hazlitt) which encompass the **social** aspect. Among the contemporary studies of these theories are Rapp (1951), Morreall (1983) and Gruner (1978).
- The release theories (Spencer, Freud, Eastman) which encompass the **psychoanalytical** aspect and see humour as an outlet for mental, nervous, and

verbal humour is generated on the basis of a 'recycled' formula. (Hickey: 230)

1.2 Linguistic Humour Research

1.2.1 Verbal Humour

Humour is a universal human faculty that is expressed and conveyed through language. **Verbal humour** is all humour conveyed by and expressed in language, hence its status as the most eminent kind of that manifold faculty. It includes most of what people consider humorous, and excludes nonverbal humorous acts. Attardo (1994) explains that "linguists, psychologists, and anthropologists have taken humour to be an all-encompassing category, covering any event or object that elicits laughter, amuses, or is felt to be funny."(4).

Pun, double entendres and other forms of **wordplay** have been the focus of humour research. Yet, recent approaches have proven these devices to have other functions beyond the traditional view of humour. Certain language elements are required to make **wordplay** possible. These include homonymy, transposition, minimal distinctions, deliberate distortions, shifts of stress, juncture and emphasis, among others. These can occur at any language level, but are mainly manifest at the phonetic, phonological,

incongruity. He lists three considerations to be of particular relevance to the **translation** of humour:

1- If the **translation** of the ST aims to arouse in the TT reader an equivalent effect, it is not sufficient to inform the reader of the locution or illocution performed in the ST, or to 'explain the joke', such as the case of unpacking ambiguity or **pun** in the ST. Hickey claims that "(n)o exegesis is likely to bring about the perlocutionary equivalence in this type of **translation**," instead, it would eventually 'kill the humour'.(229) The reader should rather see the ST incongruity and enjoy it as he grasps the TT alternative incongruity.

2- Both ST and TT should have a more or less similar degree of intensity of perlocutionary effects, arousing a laugh, smile or just giving mild amusement.

3- The achievement of great similarity between ST and TT locution and illocution might not provoke the same perlocutionary effect. Primary importance is rather given to the translator's recognition of the underlying formula on which the potential humorous effect is based. He can then create another new TT joke or text that would be closest to the ST, achieving the desired equivalent effect. Thus a new instance of

Nida (1964) argues that the basic orientations in translation are formal equivalence, i.e. the closest possible match of form and content between source text (ST) and target text (TT), and dynamic equivalence, i.e. the principle of equivalence of effect on TT reader. (cited in Hatim and Mason 1990:7) The concern of this study focuses on the equivalence of effect, a key requirement for dynamic equivalence translation that observes the author's intent and the reader's response. It is the translator's job to "look for the closest possible equivalents" (Nida 1964:159), so much that "elements as sarcasm and irony must all be reflected"; and "each character must be permitted to have the same kind of individuality and personality as the author himself gave them in the original message." (170)

Pragmatic equivalence is pursued by the translator who probes the implied meanings of the ST in order to get its message across, and reproduce the author's intention in another culture in such a way that enables the target culture reader to identify with it. (Baker 1992:217) This pragmatic point of view is believed to be intrinsic to the **translation** of humour. In his book, *the Pragmatics of Translation*, Hickey (1998) argues that the perlocutionary effect usually associated with humorous texts is the recognition and appreciation of some kind of linguistic or propositional

(1996) utilized in rendering different linguistic **pun** structures and **wordplay**.

What lends importance to this study is the fact that it attempts to propose a model for the assessment of pragmatic competence in the **translation** of **wordplay**.

Research Questions

This research attempts to answer the following questions:

1. What types of linguistic **pun** structures are exploited more extensively to communicate the comic effect?
2. What types of **pun** and **wordplay** are more problematic for the translator?
3. How far does the cultural perspective of **translation** influence our understanding and appreciation of verbal humor?
4. What **translation** techniques can be adopted to foster an equivalent humorous effect?
5. Which **translation** has satisfied the parameters of the proposed competence model in rendering **pun** and **wordplay** more than the other?

1. Review of Literature

1.1 Pragmatic Equivalence in Translation

This study intends to detect the difficulties involved in translating verbal humour from English into Arabic, and to show how pragmatic equivalence may be achieved in the translation. It aims to highlight, among other features, the gain or loss of wordplay in the translation process. It further attempts to detect the correlation between Shakespeare's wordplay techniques and the strategies adopted by the translator to achieve an equivalent effect of the play's verbal humour.

Introduction

The concern of this contrastive study is confined to the linguistic realization of **verbal humour** in Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor* and in two Arabic **translations** of it: Habib (1993) and Enani (2008). It does not try to cover all relevant aspects of the interplay between humour and **translation.** It rather tends to analyze **wordplay** through various linguistic structures which function to produce **verbal humour.**

The study focuses on **pun,** viewed as "the only legitimate field for the interdisciplinary contact between linguistics and humour studies." (Attardo 1994:108) It depends on Delabastita's (1993) taxonomy of linguistic pun structures and his competence model of the **translation** techniques



Rendering Verbal Humour in Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor*

Soheir M. Gamal Ed-Din Mahfouz, Ph.D.(*)

Abstract

The purpose of this contrastive study is twofold; first, to examine the various techniques of verbal humour in Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor,* with a particular emphasis on pun and wordplay; and second, to trace down the translation techniques adopted upon rendering verbal humour through the comparison between two Arabic translations of the play: Mustafa Habib (1993) and Mohammad Enani (2008).

This study adopts the taxonomy of linguistic pun structures defined by Delabastita (1993), as well as his Competence Model of Wordplay Translation (1996) utilized to preserve the humorous potential.

(*) Lecturer of Linguistics, Translation and Simultaneous Interpretation in the Department of English, Faculty of Al-Alsun, Ain Shams University.



السياسات النسائية
فى روايتى السلوك القويم
والحب والعطاء "لمولى كين"

د. أحمد جمال الدين (*)

على الرغم من تصنيف أعمالها بوصفها لاسياسية ولاتاريخية، إلا أن أعمال الكاتبة الأنجلو-أيرلندية مولى كين لا تخلو من أن تتصف بالسياسية والتاريخية فى تسجيلها المدقق للتفاصيل الحميمية للحيز والهوية و باستخدامها لأسلوب التهكم الساخر من النظم الذكورية. ومن هذا المنطلق يحاول هذا البحث رصد السياسات غير المعلنة لمولى كين بوصفها كاتبة امرأة فى عمليها *السلوك القويم* (١٩٨١) و*الحب والعطاء* (١٩٨٨).

(*) قسم إنجليزي – كلية الآداب

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge, 1985.

Stallybrass, Peter and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Tuohy, Frank. "Five Fierce Ladies." *Irish Writers and Society at Large*. Ed. Masaru Sekine. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1985. 199-206.

Yoder, Janice D.. *Women and Gender: Transforming Psychology*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1999.

Weekes, Ann Owens. *Irish Women Writers: An Unchartered Tradition*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1990.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

Frankova, Milada. "Molly Keane's Black Comedy: A Critique of a Class." *Brno Studies in English*. Vol. 23, S 3 (1997): 95-104.

Hargreaves, Tamsin. "Women's Consciousness and Identity in Four Irish Women Novelists." *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988. 290-305.

Keane, Molly. *Mad Puppetstown*. London: Virago Press Limited, 1931.

- - -. *Good Behaviour*. London: Andre Deutsch, 1981.

- - -. *Loving and Giving*. London: Andre Deutsch, 1988.

Kiberd, Declan. *Inventing Ireland: The literature of Modern Nation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

Kreilkamp, Vera. "The Persistent Pattern: Molly Keane's Recent Big House Fiction." The Massachusetts Review. Vol. XXVII, No. 3. (Autumn, 1987): 453-460.

- - -. *The Anglo-Irish Novel and the Big House*. Syracuse: Syracuse University Press. 1998.

Lynch, Rachael Jane. "The Crumbling Fortress: Molly Keane's Comedies of Anglo-Irish Manners." *The Comic Tradition in Irish Women Writers*. Ed. Theresa O'Connor. Gainesville: University Press of Florida, 1996. 73-98.

Works Cited

Armstrong, Nancy. "Some Call it Fiction: On The Politics of Domesticity." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press. 1997. 913-930.

Booth, Wayne C.. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Cahalan, M. James. *The Irish Novel*. Dublin: Gill and Macmillan, 1988.

Cixous, Helene. "The Laugh of the Medusa." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press. 1997. 347-362.

Corkery, Daniel. *The Hidden Ireland: A study of Gaelic Munster in the Eighteenth Century*. Dublin: Gill and Macmillan, 1967.

Devlin, Polly. Introduction. *The Rising Tide*. By Molly Keane. London: Virago Press Limited, 1984. v-xvi.

Felhmann, Guy. "An Historical Survey." *The Big House in Ireland: Reality and Representation*. Ed. Jacqueline Genet. Savage: Barnes and Noble Books, 1991.

Keane's ironic stance is constructive insofar as it does not idealise the past or ignore its pernicious impact on the present.

As I have endeavoured to show in my analysis of Keane's *Good Behaviour* and *Loving and Giving*, Keane's domestic fiction is far from being apolitical or ahistorical. The two novels overtly engage with the politics and power of domesticity. The private regions of the female self, house and text are shown as politically and culturally oriented and produced. Literary representation of the historical or political does not have to deal with just the public sphere in order to be real. According to Keane's female politics of identity, space and textuality, the personal is the real political.

importance of her husband, for each "must recognize the invaluable importance of belonging to the Anglo-Irish "Family"" (88). She hence decides to be blind to all his misdeeds and disloyalty till the very end. Nicandra's sudden death in the basement at the end, "coffined and certain in her happiness" (232), after she is informed of her husband's return to her, strikes a note of black humour. Thus, all the female characters that supply Keane's novels with a sense of an ironic comedy are failures that can live cheerfully with deceit and decay. Keane herself plays the role of the ironist who uses her characters to portray the comic failure of her own class. Such detachment allows her more freedom of self-examination and self-derision. Moi observes,

> Politically speaking, the ironist is extremely hard to assail precisely because it is virtually impossible to fix her or his text convincingly. In the ironic discourse, every position undercuts itself, thus leaving the politically engaged writer in a position where the ironic discourse might just come to deconstruct her own politics. (40)

> Aroon, although much wronged, is unreliable enough as a narrator that we are left with the impression that she has learned remarkably little from her experiences. When she wreaks her revenge by behaving like her mother, for example, she appears to draw solace from her adherence to the laws of Good Behaviour rather than to acknowledge her transgression. It is as if she were offered an escape only to run right back into the inviting twin traps of illusion and self-denial as soon as the opportunity presents itself. Aroon may be a woman revenged, but she is not freed into self-knowledge. (84-85)

Self-knowledge is what Nicanadra also lacks in *Loving and Giving*. However, unlike Aroon who changes into a dominant matriarchal figure by the end of the novel, Nicandra never changes for the better or worse. She remains self-deluded and devoted to pleasing others, even her unfaithful husband, till the very end of her life. Irony here is bleak and double, for she never grasps the opportunity to mature or rebel, like Aroon, against the false ethics of the Ascendancy's Good Behaviour. She believes in the

figure out what becomes their present state of decay. Flouting the literary conventions of the traditional European Bildungsroman, Aroon is discovered to be just as immature as she was, when she was still young. Aroon attempts to destroy her mother, as her mother tried to destroy her. Aroon force-feeds her a meal that she knows her mother will not be able to bear, however well it is disguised as chicken. The narrative present of the first chapter ends with Aroon's affirmation of her moral superiority and her delusive image of her integrity: "All my life so far I have done everything for the best reasons and the most unselfish motives. I have lived for the people dearest to me, and I am at a loss to know why their lives have been at times so perplexingly unhappy" (9). Through her retrospective narration of the past, the reader becomes fully aware that the present victimizer was a past victim of the strict social codes of her domineering mother and society. The final irony of inconscience is displayed, when Aroon discovers that she is the chief beneficiary of her father's will at the end; the irony springs from the undeclared fact that she is empowered by patriarchal authority rather than by her own. Gaining no useful knowledge form her mother's errors, Aroon seems to duplicate the same erroneous ethics of propriety and Good Behaviour. Lynch contends,

incidental irony, and they are thus "unreliable" in the sense of being potentially deceptive" (159). However, self-deception is what mostly triggers the reader's sympathy towards such deluded character/narrator as Aroon. She reports a trail of clues during Richard's visits to Temple Alice that suggest to the reader that he is much more interested in going to bed with Hubert than with Aroon, but she seems unwilling to make this connection. She insists ironically on deluding herself that she is too loved by Richard to be sexually touched by him: "I was loved although still untouched by that thing men do. Untouched, because no doubt he had held me too dear" (120). On a larger scale, Aroon's personal belief in Richard's potential as a lover proves the vulnerability of women's imagination; to Ann Weekes "Love as the basis of female success is an exploitive fiction, as the affair with Richard reveals-the woman imagines, the man exploits" (173).

The most complex level of both narrative unreliability and ironic comedy is based on the narrator's "inconscience" (Booth 159), as s/he is mistaken with regard to their personal judgment and maturity. The action unfolds in medias res, with Aroon at fifty seven, now seizing power and control of the new house they moved to and of her mother as well. In a series of sustained flashbacks, Aroon retrieves her childhood and coming of age experiences to

Much of the irony of *Good Behaviour* springs from the nature of its textuality or narration per se. The most conspicuous level of irony springs from the way distance is assumed to exist between the norms of both narrator and characters, though they all belong to the same class and hold the same social and ethical standards. Keane's bleak irony transforms the strict principles of Good Behaviour inscribed by the Ascendancy into suffocating mores of repression according to Aroon, the unreliable first person narrator of the novel. Sentimental detachment itself is a target of much satire in the novel. After Hubert, Aroon's brother, dies in an accident, grief over his death is forbidden inside the house. They even attempt to avoid mentioning his name: "There was to be no sentimentality. It was the worst kind of bad manners to mourn and grovel in grief. They avoided his name when possible, but if necessary to speak it, they did so in over-ordinary tones of voice" (115). The most ironic statement of Aroon's is that which bears direct satire of her mother's determination to feign detachment and avoid uttering the name of her son: "Mummie, more than Papa, seemed drained of resolution" (115). Furthermore, a far more complex level of irony stems from the deceptive nature of narrator, most obviously represented in her ambiguity. Wayne Booth claims that "It is true most of the great reliable narrators indulge in large amounts of

Giving can be considered as examples of the enormous potential of humour and irony for constructive criticism. Rachael Lynch explains such phenomenon in relation to Keane's comedy of manners,

> The constructive power of women's humour is that it exposes and withers the roots of patriarchal power by refusing to take it seriously. That several of Keane's "patriarchs" are in fact women renders them no less patriarchal in their values and their tyranny and illustrates another of the great strengths of women's humor—unlike classic male humor in which an other (often female) is objectified and rendered ridiculous, women's humor, as well as being protective of self and mocking of others in function, dares to engage in self-examination. Indeed, the power of Keane's satire derives in part from the fact that the world she displays and ridicules in her fiction-Anglo-Irish society in its death throes-is her own. (73-74)

> and moral ascendancy over the Big House. (457)

By the same token, Silly-Willie repudiates his traditional Irish slave stereotype by dominating the life and needs of the Big House and its inhabitants. Having a superior knowledge of Aunt Tossie's needs, he is much more needed than Nicandra; "It was Silly-Willie, sure in the power of his service, who came between them. Nicandra was invading a territory where he had been supreme since Dada's death; and indispensable before it. She was aware of a polite enmity, evident in his superior knowledge of Aunt Tossie's needs and fancies" (212). As for the house, he regards himself as both its "Master and Keeper" (177). In the absence of the powerful male colonizer, represented by the father or husband figure, from the Big House or Anglo-Ireland, more social space is granted to the suppressed and weaker classes. The transformation of the old colonial paradigm of space to a less autocratic one in the postcolonial era seems to correspond quite obviously to the demise of the Ascendancy and their houses and culture.

Textual female politics are suggested more in ironic laughter than in revenge tragedy. In contrast to the stance that portrays radical women writers as consistently angry with patriarchy, Keane's *Good Behaviour* and *Loving and*

Irish are drawn as still pervasive. Rose is held as a superstitious and never granted a chance to accuse Aroon of causing her mother's death by forcing abhorred food on her, because she belongs to the Irish. Aroon emerges triumphant only after her success in repressing Rose's criticism: "I knew she ached to censure my cooking, but through the years I have subdued her" (3). In contrast to such rigid constructs of the Irish, Rose attempts to transgress her class and race barriers by offering her sexual pleasures to her dying master. In her study "The Persistent Pattern: Molly Keane's Recent Big House Fiction", Vera Kreilkamp writes,

> On one level Rose is still the Irish peasant girl servicing the master with her favors, but the bizarre circumstances of her clandestine sexual generosity to a paralyzed old man undercuts any traditional response to her. Finally, Rose's behaviour, so offensive to the proper young nurse and so incomprehensible to the virgin daughter, becomes a brilliant victory of the traditional victory of the *droit de seigneur*. Flouting her superiors, doling out the portions of whiskey and pleasure that will both comfort and kill her dying master, Rose achieves real power

> significant sites of assembly and space of discourse. (80)

The Big House in Anglo-Irish literature is a significant site of assembly which marks the wide gap between the Irish and Anglo-Irish. The Anglo-Irish Planters differed from the Irish in "race, religion, culture; while the landscape they looked upon was indeed but rocks and stones and trees" (Corkery 64-65). The material and cultural conditions of the Big House and its spatial seclusion from the cabin legitimates the social differences between the Anglo-Irish and the rest of the population; those inside the house regard their neighbours as the mere Irish, whereas those who inhabit the cabins and small farms see the people of the Big House as alien outsiders and the houses themselves as the site of the strangers. As English expatriates, the Anglo-Irish keep an upper-class tradition of hunting, shooting, and fishing in the Big Houses. In such social matrix, the Irish are mere gardeners and domestic servants. In Keane's early novels any communication between Anglo-Irish children and Irish servants is forbidden. In *Mad Puppetstown* the children "were entirely forbidden to play with" (31) Patsy, the Irish servant. However, in Keane's later novels the Irish seem to have gained a certain momentum for their control of the decaying Big House and its crippled upper-class inhabitants. In *Good Behaviour* the same stereotypes of the

relationship between social, spatial sites and discourse patterns,

> Patterns of discourse are regulated through the forms of corporate assembly in which they are produced. Alehouse, coffee-house, church, law court, library, drawing room of a country mansion: each place of assembly is a different site of intercourse requiring different manners and morals. Discursive space is never completely independent of social place and the formation of new kinds of speech can be traced through the emergence of new public sites of discourse and the transformation of old ones. Each 'site of assembly' constitutes a nucleus of material and cultural conditions which regulate what may and may not be said, who may speak, how people may communicate and what importance must be given to what is said. An utterance is legitimated or disregarded according to its place of production and so, in large part, the history of political struggle has been the history of the attempts made to control

utterly alienated from the new world of her house: "In the hall, standing among all her suitcases, she felt as though in a deserted railway station, no trains coming in or going out any more. Dust lay, a thick, dirty frost, on the carpet and on everything. . . . All proportion and dignity was lost" (195). In addition, Aunt Tossie decides to reject all the luxuries of Deer Forest in favour of a caravan or a mobile home. According to Kreilkamp, "If Aunt Tossie's insistence on remaining in her caravan suggests her defiant choice of independence over gentility, it also underscores the downward social trajectory of the Anglo-Irish" (*Anglo-Irish Novel* 190). Keane thus employs her minute description of the physical deterioration of the Big House in both novels to portray not just the decaying houses of the Ascendancy but the futility of the lives lived in them as well.

Female politics dominate Keane's representation of the Big House's physical and discursive space. The house's significance as a site of social dimensions, power relations and class conflict cannot be underestimated. The gap between the inhabitants of the Big House is just an index of the larger polarities of class and religion between the Irish and Anglo-Irish. Different patterns of space always produce different, parallel sites of social and political interaction. Peter Stallybrass and Allon White elaborate on the

boots, leather boxes that might hold hats or again might be full of letters, all hovered to a fall" (11). The Big House is drained of power just as the Anglo-Irish Ascendancy is drained of its social and economic power; waste is hence suggested literally and figuratively. Aroon's grandfather, for instance, has reduced the House water supply by deflecting a great quantity of it to a pond on which he could row himself about to escape from "the land agent and other buzzing tormentors of a leisured life" (12). The economic demise of the family resources and the House is pictured accordingly: "While, as though duty bound, Papa was hunting, fishing, and shooting in their proper seasons, at Temple Alice money poured quietly away. Our school fees were the guilty party most often accused. Then came rates and income tax and the absurd hesitations of bank managers" (73). In *loving and Giving* Deer Forest is kept only through the financial assistance of Aunt Tossie: Sir Dermot Fox is satisfied with "the happy circumstance of the Dear Old Place staying precariously solvent owing to Aunt Tossie's money"(57). The private, closed space of the morning room is replete with "untidy, unmatched squalor" (70) and the house, which never reciprocates Nicandra's love, invokes "menaces and disappointments" (117). The house is bought by Robert who intends to restore it to Nicandra. When she comes back to the house, she feels

> concerned. It now belongs to the common consciousness of Ireland and has openly become part of the Irish heritage since its recognition by Conor Cruise O'Brien in the 1960s. Even if a majority among the Irish do not appreciate the Big House politically, they no longer discard it as a minor element of their history or try to conceal it as a shameful episode of their struggle for freedom. The Big House has been an element of tragedy in the course of Ireland's history and it is considered as such by contemporary novelist such as Aidan Higgins and Jennifer Johnston. It has been the crucible in which two civilizations failed to melt and yet became inseparably bound together. (17-18)

The failure of Anglo-Irish culture is reflected in the decrepitude of the Big House itself. The detailed description Aroon gives of the discomfort associated with her mother's studio in Temple Alice projects the dominant sense of decay, fall and stagnation: "Nowhere was it at all possible to sit down in her studio, once a stone-flagged storeroom in the depths of the house. Pyramids of cardboard boxes full of old letters, stacks of newspapers and photographs, old hunting

> a far more wide-reaching and historically significant way. They mark the difference between the world over which women novelists have authority- the domain of the personal- and that which is ruled by men and their politics. (915)

The physical decay and deterioration of the Anglo-Irish house plays the same symbolic role in relation to the demise of Anglo-Irish culture as much as the female body of the Anglo-Irish young protagonist does in relation to the dissolution of the same culture. The recurrence of the symbolic resonances of decay and paralysis at the different levels of the physical, the psychological and the spatial seems to suggest the further implied, concomitant political indication of the fall of the whole Anglo-Irish culture. In spite of the disappearance of the term "Big House," the persistent interest in the Big House theme in modern Anglo-Irish literature testifies to its significance and relevance to the political and social history of modern Ireland. Guy Felhmann explains the historical relevance of the Big House,

> What remains of the Big House today is very little from a purely factual viewpoint, but a great deal as far as literature is

mother and the pleasure principle doom them to utter failure and alienation.

Keane's interest in the theme of the Big House could be read in relation to the female politics of space. Keane succeeds in transforming the traditional role of the house as an emblem of the personal sphere of women to a more radical one as a spatial icon of power relations and social dimensions as well. Freeing the house from the conventional demarcations between the personal and political corresponds to the releasing of domestic fiction from the traditional enclosures of gender and stereotypical femininity. Nancy Armstrong elaborates on such spatial and discursive dichotomy,

> The writing I call domestic fiction is gender-inflected writing. Unlike the work of earlier women of letters, it comes to us as women's writing. In designating certain forms of writing as feminine, it designates other writing as masculine. The enclosure that marks a Jane Austen novel does not simply distinguish her world from that of a Shakespeare, a Blake, a Dickens, or a Yeats. The boundaries it constructs between inside and outside are personal in

with motherhood ends in a miscarriage: "She felt no unhappiness about her lost baby, only gratitude because Andrew was free from its inconvenience" (128-129). Her betrayal of others is represented in the way she lets her anger show through against others. Some of the suppressed anger that Nicandra tries to cope with is directed towards her father, Sir Dermot, who is another of Keane's feckless, dull-witted husbands/fathers who seem to bore the author as much as they do their families: "Better be like Dada. She did not love him, but he knew his place. He kept his distance. He was nobody" (50). The Irish servant Sillie-Willie is also the object of some of Nicandra's frustration ad anger: "What now? She knew a miserable distaste for the day that loomed ahead. Nicandra could not name Depression, but she had a cure for it: teasing Silly-Willy at the West Gate Lodge. . . . He was her perfect victim. . . . Now she was going to be nasty. The idea warmed her through and through" (29-30). Both novels, thus, seem to indicate the protagonists' failure to move, in Lacanian terms, from the Imaginary to the Symbolic Order. "The imaginary corresponds to the pre-oedipal period when the child believes itself to be a part of the mother, and perceives no separation between itself and the world" (Moi 99). Their reluctance to enter into the Symbolic Order linked with reality and their inability to repress their desire for the lost

silence broken only at rare intervals by some vicious platitude" (85). Lack of communication with herself and others leads her to self-betrayal and indulgence in physical pleasures; Hargreaves contends, "The novel is riddled with betrayal. The most significant of which is Aroon's unconscious betrayal of her own self and the transposition of emotional need into purely physical material needs" (298). Oscillating between passive silence or her inability to speak up her mind and desires and ironical emulation of the lesser male role, Aroon is trapped in the form of hysteria. "The hysteric's dramatization (or *mise en scene*) of herself is thus a result of her exclusion from patriarchal discourse" (Moi 135). In despair Aroon take a deliberate decision to indulge in a great nostalgia for escaping from her self to sensuous pleasures: "Desperation filled me. Right, I though, I can't talk. But I can eat. I can be the fat woman in the fairground; the man who chews up iron; the pigheaded woman; anything to escape from hopeless me" (85). In *Loving and Giving* the same sense of failure infiltrates the female protagonist's subjectivity. Nicandra feels rejected by her father and repressed by her Aunt Tossie. Thanks to the dominance of thwarted love and barren giving, the protagonist becomes involved in betrayal of both self and others. As an adult, Nicandra tries to end her pregnancy to please her faithless husband, Andrew Bland. Her brief brush

male social and political impotence" (*Anglo-Irish Novel* 185-186).

The sense of wholeness of female subjectivity is fragmented in Keane's narrative texture due to personal as well as political factors. Both female protagonists become aware that they are out of sync with their selves and that the duty pattern they have carried all their life has been imposed on them. They also realise that the image of the dutiful woman projected upon them denies a part of their personality and the link to their self. In fact, they have been holding up to a model that is not really their own, a social class paradigm based on decorum and Good Behaviour rather than on true loving and giving. The confrontation between the female protagonist and such rigid system leads to silence, alienation and betrayal of self and others. "Caught in the specular logic of patriarchy," Toril Moi maintains, "women can choose either to remain silent, producing incomprehensible babble (any utterance that falls outside the logic of the same will by definition be incomprehensible to the male master discourse), or to enact the specular representation of herself as a lesser male" (135). The power of the male gaze always reduces Aroon to silence and vicious babbling: "I was appalled when I met the present Richard. In him I saw the embodiment of all the young men who had paralysed me into the maintenance of a

> outcome. To start with, they are all beautiful and elegant and adored by their offspring. Aroon in Good *Behaviour* and Nicandra in *Loving and Giving* bask in their mothers' meagre attention whenever bestowed upon them despite the tyranny of manners that makes Aroon dumb in Mumie's company and Nicandra throw up the food which Maman insists on her finishing . . . . Keane anatomises and satirises the distance imposed on the parent-child relationships by the rigorous code of manners of the class, which the children are bound to internalize in order to please. (100-101)

The political implication of such dominant motif is further stressed by Kreilkamp who believes that in contrast to English male writers who mapped adult ferocity towards children due to their obsession with childhood trauma, Anglo-Irish writers' depiction of such maternal violence is rather politically oriented (*Anglo-Irish Novel* 185). She states, "In twentieth-century Anglo-Irish fiction, however, mothers who turn against their young respond to the ascendancy's waning authority. Underlying the streak of sadism that motivates these matriarchal monsters lies rage at

worth: "If she was a horse I wouldn't buy her . . . not on looks . . . have to be performance" (22). Nicandra has the dubious honour of being named after one of Sir Dermot's prize-winning horses, and she never manages to live up to her namesake. She considers this breakfast incident "the rejection of her act of love" (23). The centrality of such incident to the novel as well as to Nicandra's consciousness is marked by its reproduction in the domain of the symbolic. Seeking to be comforted, the little girl heads for the shed where she keeps her beloved bantams. "They were in her power and at her discretion in all ways—how she loved them. She could deny them nothing—they sometimes died from overfeeding" (24). To her shock and dismay, she discovers that the mother has abandoned her nest leaving all the eggs as chill as glass" (25). When she finds the "terrible disloyal little hen," she bursts into tears and screams out, "You fool, you fool" (52). This episode forecasts and mimics Maman's disgraceful desertion of her family and her daughter on "this very unfortunate day" (42). It stresses the extreme cruelty of domineering mothers in Keane's oeuvre. The parental indifference towards children is portrayed by Keane as a typical, general class phenomenon. Milada Frankova observes,

> Keane's mother figures play this role to perfection, notwithstanding the dismal

her brother. Speaking of her love for Hubert and Richard, Aroon affirms her self-fulfillment: "I was fulfilled by them. I felt complete. There was no more to ask" (94). Richard comes to Aroon's bed one fateful night, and she consequently builds an elaborate fantasy on this night which sustains her for some years, even after Richard runs away to Africa with an Eton classmate, disgracing his family: "I can never look on myself as a deprived, inexperienced girt. I've had a man in my bed. I suppose I could say I've had a lover. I like to call it that. I do call it that" (108). Enforced chastity and self-delusion are thus the final destiny of an adult woman of the Ascendancy.

By the same token, Nicandra Forester in *Loving and Giving* is another of Keane's powerless child victims whose "Good Behaviour" and obsessive need to please others is a desperate cry for love. Nicandra's sense of self-importance springs from her need to be loved by others. However, she is alienated from self and others because of her attempt to construct a sense of selfhood in relation to others. When she is a vulnerable eight-year-old girl, she presents her indifferent parents with a rare four-winged butterfly which she has captured with great care. Her father throws it out of the window "as viciously as if it had been a slug in the salad" (21). As she rushes from the room to rescue her treasure, she overhears her father's cruel assessment of her

from her. Her brother Hubert, who seems to be her only friend, is killed in a car accident. Mrs. Brock's tragic suicide comes when she is drawn into a sexual liaison with Aroon's father, who eventually rejects her. Keane builds up a sympathetic case for Aroon, the unloved child, by taking away Mrs. Brock in such a tragic way. After Mrs. Brock's death, Aroon sustains her emotional existence through delusion in stark contrast to the principle of self-knowledge advocated by the traditional domestic novel. Vera Kreilkamp writes,

> *Good Behaviour*, Keane's most pitiless work of domestic fiction, undoes virtually every assumption and sentiment about family life and moral intelligence advocated by the English domestic novel of Leavis's "great tradition." Decency and self-knowledge – the path to maturity for a heroine in a Jane Austen novel—leads Aroon's unhappy governess to suicide, while her hapless charge manages to survive only through self-delusion. (*Anglo-Irish Novel* 193)

Aroon believes Richard Massingham to be the closest thing to a lover, though she knows about his homosexual love to

> round the balustraded circle below the star-filled dome, and on down the further corridor to Papa's room; I floated across to the foot of his bed, poised and ripe for his stunned admiration. Before my moment had time to live, it fell and shattered round me. Mummie was sitting with him, as though she had guessed I would be doing just this. (194)

The mother is depicted as a loveless monster who "didn't really like children" (13) and is always disgusted by her daughter's great appetite for food and care: "The size of anything appalled her" (180). The image of the cruel, dominant mother who torments her children with coldness is further stressed in contrast to the richly maternal figure of Mrs. Brock, the governess. Mrs. Brock will forever be connected in the children's minds with the sea because of a happy day, when she takes Aroon and her brother Hubert on a rare outing to the beach for a swim; Aroon feels assimilated by Mrs. Brock's circle of caring. As she watched her dig herself "a grave in the sand for shelter . . . . I knew she was on my side, and less interested in Hubert" (50). Moreover, Mrs. Brock is the only one who can understand Aroon's "grotesque fixation" (45) on her mother. However, each person Aroon loves is taken away

almost anthropological status, seeking to view man as if he were a foreign, even non-human, witness of himself" (366). The maimed body image is thus transformed into a symbol of the sociocultural processes of Keane's time and place as she perceived them thereby.

Aroon's disturbed body image can be correlated with conceptually relevant constructs such as emotional desires and sexual behaviour and functioning. The female protagonist develops the idea that her life should be guided by the need to attune herself or her body to the wishes, desires and needs of others, namely the men in her life- her father, her brother and Richard. Aroon craves the love of her gentle father and domineering mother; however, we see her always estranged from her parents. Her parents' "impervious intimacy" excluded her from them as a child: "Although they weren't near each other I could not have walked, unless they called me, any nearer to that circle they made" (16). Her sense of self-fulfillment is achieved only in relation to her wish to please her father through her flawless appearance and dress; her dream of gaining her father's approval is just short-lived because of her mother's cold gestures:

> I was hungry for his approval as for a good dinner. I went swaying and floating

show" (192). Her image of her body size is negative as well; she feels pity for Richard, her brother's homosexual lover, for being forced to endure her company and her "size" for "five days and five nights" (85). The code switch from the conventional concept of self-love to the untraditional one of self-hatred or "antilove" is an aesthetic strategy Keane directs towards the cultural rupture of her class and gender. Such "antilove" is not only typical of Aroon, but of women in general; Helene Cixous pinpoints,

> Men have committed the greatest crime against women. Insidiously, violently, they have led them to hate women, to be their own enemies, to mobilize their immense strength against themselves, to be the executants of their virile needs. They have made for women an antinarcissism! A narcissism which loves itself only to be loved for what women haven't got! They have constructed the infamous logic of antilove. (349)

The detachment with which Aroon conceives of her self and body is moreover a typical feature of her class. Declan Kiberd writes that "This observant detachment had long been a feature of Anglo-Irish writing, which achieved an

Ascendancy. In *Good Behaviour* what dominates Aroon St. Charles' psyche is her lack of self-love. Aroon's self-hatred is most represented in a negative body image and a sense of impotence. Her conceptualizations of body image include deviant perceptions, feelings and beliefs concerning the body. Aroon's negative feelings of her physical self pertain to both her body size and body parts. Aroon is a large ungainly girl with very large bosoms which are mentioned recurrently as a textual leitmotif. At the age of fifty-seven, Aroon considers her large bosoms as quite unattractive and hence impotent: "Sometimes I think (though I would never say it) how nice that bosoms are all right to have now; in the twenties when I grew up I used to tie them down with a sort of binder. Bosoms didn't do then, they didn't do at all. Now, it's too late for mine" (4). Such negative body-image stems from her sense of aging and losing physical attraction. Because linked with sexuality and fertility, "physical attractiveness" is a feature that attracts much attention about women's aging (Yoder 103). In addition, as a teenager, Aroon practices her dancing before going to a Hunt ball. The maid Rose comes into the room, and Aroon consequently feels ashamed of herself: "She must have noticed my bosoms, swinging like jelly bags, bouncing from one side to side; without words she conveyed the impression of what she had seen as unseemly—the Fat Lady in the peep

> political economy. The rhetoric of this fiction . . . laid out a new cultural logic that would eventually become common sense, sensibility, and public opinion. In this way, female knowledge successfully combatted one kind of power, based on title, wealth, and physical force, with another, based on the control of literacy. (919)

Thus, Keane's "humble" works of domesticity can prove to be greatly relevant to the forms of power in her Anglo-Irish society. The female version of domestic politics can thus be dealt with in relation to the questions of female identity, space and textuality.

Keane's female politics of identity reveals a deeply sceptical attitude to the male-humanist concept of an essential human identity. The illusion of psychological wholeness and emotional integrity is substituted by as sense of rupture, emptiness and disintegration. The historical decline of Anglo-Irish culture is always traced in the degeneration of the Big House rather than in the degradation of self-esteem and self-integrity. In Keane's 1980's novels, however, it is the deterioration of the female body that basically signifies the demise of the colonial authority of the

> basis for understanding the formation of a modern bureaucratic culture or for our place, as intellectuals, within it. More than that, I regard any model that places personal life in a separate sphere and that grants literature a secondary and passive role in political history as unconsciously sexist. I believe such models necessarily fail to account for the formation of a modern bureaucratic culture because they fail to account for the place of women within it. (913)

women's writings, including domestic fiction, can serve well as mirrors of the political history of their time. They can be considered as reliable insofar as they reflect the power of domesticity. The unofficial forms of power handled by domestic fiction have a greater impact on self and hence the other more than the other more openly regulatory forms. Thus, the significance of domestic fiction lies in its formation of a different logic of power. Armstrong argues,

> To the contrary, my evidence reveals domestic fiction actively disentangled the language of sexual relations from that of

In the realm of literature, to the critic equipped with the appropriate critical and analytical tools, any literary text would perfectly serve as a representative text of the history and politics of an age. Armstrong moves a step further by highlighting the potential of domestic fiction for meticulous historical and political representation. Though history is traditionally understood to mean and reflect the world of events or the public sphere of man, women's private events and worlds can engage with the political just as much as men's. Armstrong writes in opposition to the exclusion of women's personal activities from the public and political. She writes that

> having classified most of our symbolic activities as "personal," "social," or "cultural" (it is all much the same), traditional histories would have us place them in a secondary relationship either to the economy or to the official institution of state. This essay is written in opposition to models of history that confine political practices to activities directly concerned with the marketplace, the official institutions of the state, or else resistance to these. I write as one who feels that such models have not provided an adequate

subjective, self-interpreting models that are influenced by the writer's ideology as well as by the *epistemes* of the time (186). Hayden believes that "since every text, grand or humble, is seen to be equally representative, equally interpretative of its proper milieu, the very notion of a text that might serve as an especially privileged interpretative model is set aside" (187). All texts can show and tell about their authors and times; no text can stand apart as ahistorical. He contends,

> Considered as historical evidence, all texts are regarded as being equally shot through with ideological elements or, what amounts to the same thing, as being equally transparent, reliable, or evidential in what they can tell us about the "mental climate" (here obviously constructed) in which they arose. To the historian equipped with the proper tools, it is suggested, any text or artifact can figure both the thought-world and possibly even the world of emotional investment and praxis of its time and place of production. (187)

history represent but the overt frame of narratives that engage with the political in quite an unconventional manner. The originality of Keane's political critique of the Anglo-Irish Ascendancy is not so much in her foregrounded association between the political and the personal as in her restructuring and subverting the English domestic novel, a process which involves a code switch from the Austen's light comedy of love and marriage to the bleak comedy of delusion and demise. The assumed female separation between politics and art is thus to rejected and replaced by an aesthetic paradigm that binds together the general and the particular and the private and the public both in characters and situations.

In exploring the covert politics and power relations of the domestic world in Keane's two texts, this paper draws on both the concept of the power of domesticity or the role of politics and history in domestic fiction discussed by Nancy Armstrong in her article "Some Call it Fiction: On the Politics of Domesticity" and the notion of the context in the text analysed by Hayden White in his book *The Content of the Form*. Discussing the major distinction that is claimed to exist between classic and documentary texts, White asserts that even the classic texts of Hegel, Marx, and Freud, which were seen as ideal "representative" texts of the thought and culture of their times, cannot escape being

> the Great War in Europe and the little bitter, forgotten war in Ireland. (122-123)

Aunt Brenda, along with the children, leaves for England and Mad Puppetstown escapes burning and destruction by the Sinn Feinners during civil war due to Aunt Dicksie's presence at the house. In addition, it is only once in *Good Behaviour* when the protagonist, Aroon St. Charles, dismisses of an Irish native as coming from "a rotten family, drunks and Fenians all" (102), that the novel does suggest the political class difference between the Irish and Anglo-Irish. In *Loving and Giving* direct references to war are given at either the beginning or end of chapters to highlight the strong association between the personal and political. At the end of Part Three Andrew betrays Nicandra with her friend Lalage, while England declares "War on Germany" (132), and in Part Four Andrew fights with the British in World War II and asks for divorce from Nicandra who turns to represent Ireland, where divorce cannot be available. At the beginning of Part Six the association between Andrew and England on the one hand and Nicandra and Ireland on the other hand is affirmed through the direct semiological reference to the strained political relations between England and Ireland in terms of divorce: "The prolonged divorce proceedings between England and Ireland had reached no conclusion" (189). The above-mentioned references to

A quantitative analysis of Keane's narrative texture, where political troubles directly affect the life of her characters, would prove such criticism. It is only in her early *Mad Puppetstown* (1931) that both World War and the Irish civil war are closely knit by their common influence on the Chevingtons and their Big House. The death of the Major in France during war ends the tranquil, luxurious life of the Big House and foreshadows its decline:

> All the servants at Puppetstown looked back on the days of the Major as on a golden age—a splendid time the like of which they were never to see equalled again. They would tell tales of fox-hunting and racing; of days when all the quality would be gathered from the country round to ride schools over the fences at Puppetstown; of the winners the Major had bred and trained and ridden they would tell; of the wine in the cellars, the horses in the stables, the foxes in the coverts, and the notable runs they provided. They had scores of stories wherewith by contrast to darken the leaner years that followed the Major's death and

(1981) and *Loving and Giving* (1988) in terms of identity, space and textuality.

Seen in relation to the typical idiosyncrasies of the genre of Anglo-Irish literary writing, Molly Keane (1904-1996), to many critics, is a writer utterly and extraordinarily detached from history. In contrast to other Anglo-Irish writers' meticulous representation of the history of Anglo-Ireland, Keane's conscious evasion of history, according to Frank Tuohy, "shows an extraordinary detachment, indifference, or perhaps, bloody-mindedness" (205). Keane's domestic world abounds in references to the narrow horizons of hunting, fishing and horse riding, and at the same time, never directly mentions the political upheavals and historical junctures of her time. Introducing Keane's *The Rising Tide* (1937), Polly Devlin writes that "there is no mention of political turmoil though at the time in which it is set the issue of Home Rule was tearing the country apart. In this disregard for the outside world she is akin to Jane Austen" (vi-vii). This alleged disregard for external reality and history is, moreover, placed within a cultural, aesthetic tradition of women writing, here exemplified by the pedestrian works of Austen. Such domestic focus is seen as a direct response to the limited domestic sphere to which women of the Ascendancy Anglo-Irish class were confined (Cahalan 205).



Female Politics in Molly Keane's *Good Behaviour and Loving and Giving*

Dr. Ahmed Gamal Eldin (*)

A woman writer, affiliated as she is to a certain class, race and nation, is bound to represent such cultural milieu in her works. Proletariat or capitalist, Marxist or liberal, white or black, American or Asian, she cannot be rightly accused of consciously maintaining political neutrality. Lack of solidarity with other women writers of the same class or nation, in addition, would not negate or undermine a single woman writer's radical politics, however overt or covert they might seem to be. Like Jane Austen's, Molly Keane's fictional world of Anglo-Irish culture has always been disapproved of as being very shallow and narrow in scope and vision. Such domestic world as hers is likely to be considered lacking in political or historical interest. However, the main target of this paper is to explore the covert female politics of Molly Keane's *Good Behaviour*

(*) Lecturer, Dept. of English, Faculty of Arts, Ain Shams University.



ملخص

سياسات الجنون و أدبياتة : قراءة للكاتبة شارلوت بركينز جلمان في القصة القصيرة " ورق الحائط الأصفر "

د. مها عبد المنعم عمارة (*)

يلقى هذا البحث الضوء على تجارب الأديبات فى الثقافة الغربية اللاتى أصبن بالجنون و تميز كتاباتهم الأبداعية عن التحليل النظرى الذى قام به عدد من المفكرين الذين تعرضوا لتعريف الجنون فى كتاباتهم من خلال دراسات نظرية . نظراً لوجود دراسات ثرية فى هذا المضمار تم حصر عدد من هذه الدراسات و علاقاتها بالقصة القصيرة " ورق الحائط الأصفر" التى كتبتها شارلوت بركينز جلمان و التى تنبثق من سيراتها الذاتية . تستسقى الدراسة القمع الذكورى و تأثيرة على الطموحات الأبداعية للكاتبة .

تدور القصة القصيرة حول محاولات الشخصية الرئيسية للفكاك من قهر المجتمع الذكورى الذى يتمثل فى الزوج و الطبيب المعالج و الاثار السلبية الجسيمة لأستبداتهم على تفتح موهباتها و أبداعها الأنثوى . يعد هذا النص من نصوص أدب المقاومة لما فى ذلك من محاولات مضنية ذات مستويات متعددة من جانب ساردة النص لصد النظام السلطوى و أنقاذ تطلاعاتها الأبداعية .

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها كلية الأداب، جامعة عين شمس

Women, ed. Sandra M. Gilbert & Susan Gubar. New York: Norton & Company, 1985.

Robbins, Ruth. *Literary Feminisms*. New York: ST. Martin Press, 2000.

Showalter, Elaine. "Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism", in *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Ed.Shari Benstock. Bloomington Ind: Indiana University Press, 1985.

Treichler, Paula. 'Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse' in "The Yellow Wall-paper." *The Captive Imagination: A Casebook on The Yellow-Wall-Paper*, ed. Catherine Golden. New York: The Feminist Press at CUNY, 1992.

Winthrop, John. *The History of New England from 1630 to 1649*, ed. James Savage. New England: Boston, 1826.

Woolf, Virginia. . *To the Lighthouse*. Harmondsworth: Penguine, 1992.

Wolfreys, Julian. *The Rhetoric of Affirmative Resistance: Dissonant Identities from Caroll to Derrida*. London: Macmillan, 1998.

Woman and Her Work, ed. Sheryl. Meyering. London: UMI Research Press, 1989.

Knight, Denis D. *Charlotte Perkins Gilman: A Study of the Short Fiction.* New York: Twayne Publishers, 1997.

Kolodny, Annette. "A Map for Re-reading: Or, gender and the interpretation of Literary texts", in *The Captive Imagination: A Casebook on The Yellow-Wall-Paper,* ed. Catherine Golden. New York: The Feminist Press at CUNY, 1992.

Lane, Ann J. "Charlotte Gilman and the Rights of Women: Her Legacy for the 1990s", in *Charlotte Perkins Gilman: Optimist Reformer*, ed. Jill Rudd & Val Gough. Iowa: University of Iowa Press, 1999.

Lanser, Susan S. "Feminist Criticism, "The Yellow Wallpaper", and the Politics of Color in America", *Feminist Studies* 15.3 (1989):422.

Mitchell, Silas Weir. "From Fat and Blood: And How to Make Them", in *The Captive Imagination: A Casebook on The Yellow-Wall-Paper,* ed. Catherine Golden. New York: The Feminist Press at CUNY, 1992.

Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing As Re-Vision", in *The Northorn Anthology of Literature by*

______________. "A letter to Martha Luther Lane", in *Charlotte Perkins Gilman: A study of the Short Fiction*, ed. Denise D. Knight. New York: Twayne Publishers, 1997.

Gottlieb, Annie. "Feminist Look at Motherhood", *Mother Jones* (November) 1976.

Golden, Catherine. "'Overwriting' The Rest Cure: Charlotte Perkins Gilman's Literary Escape from S. Weir Mitchell's Fictionalization of Women", in *Critical Essays on Charlotte Perkins Gilman.*ed. Joanne B. Kaprinski. New York: G.K.Hall.1992.

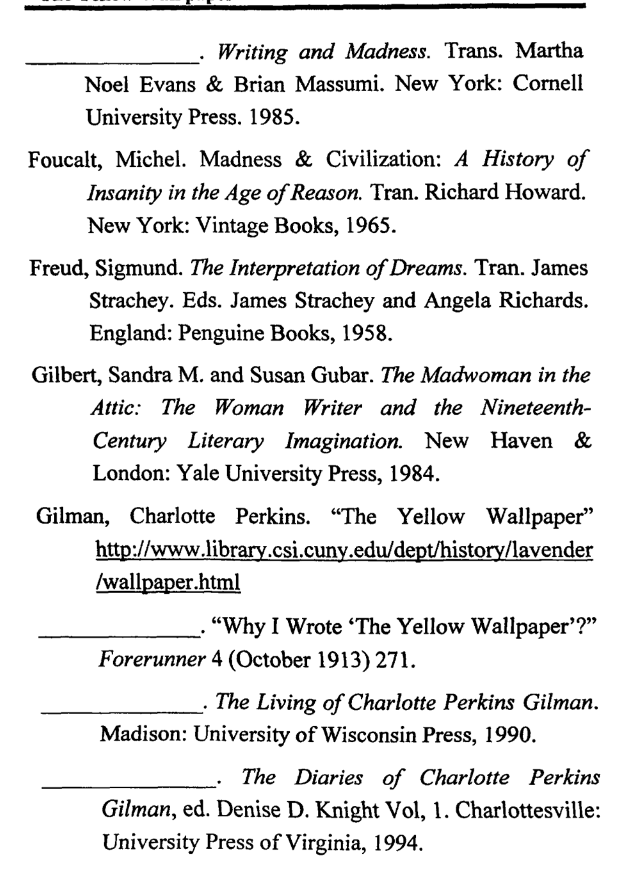
Hegel. *Hegel's Theory of Madness*, ed. Daniel Berthhold-Bond. New York: State University of New York Press, 1995.

Hedges, Elaine R. "AfterWord", to *The Yellow Wallpaper.* Old Westburg, N.Y.: The Feminist Press, 1973.

Hill, Mary A., ed. *Endure: The Diaries of Charles Walter Stetson.* Philadelphia: Temple University Press, 1985.

Jacobus, Mary. *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism.* New York: Columbia University Press, 1986.

Kennard, Jean E., "Convention Coverage or How to Read Your Own Life" in *Charlotte Perkins Gilman: The*



________________. *Writing and Madness.* Trans. Martha Noel Evans & Brian Massumi. New York: Cornell University Press. 1985.

Foucalt, Michel. Madness & Civilization: *A History of Insanity in the Age of Reason.* Tran. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1965.

Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams.* Tran. James Strachey. Eds. James Strachey and Angela Richards. England: Penguine Books, 1958.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven & London: Yale University Press, 1984.

Gilman, Charlotte Perkins. "The Yellow Wallpaper" http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/wallpaper.html

________________. "Why I Wrote 'The Yellow Wallpaper'?" *Forerunner* 4 (October 1913) 271.

________________. *The Living of Charlotte Perkins Gilman.* Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

________________. *The Diaries of Charlotte Perkins Gilman*, ed. Denise D. Knight Vol, 1. Charlottesville: University Press of Virginia, 1994.

Work Cited

Berman, Jeffrey. "The Unrestful Cure: Charlotte Perkins Gilman and "The Yellow Wallpaper". *The Captive Imagination: A Casebook on The Yellow-Wall-Paper.* Ed.Catherine Golden. New York: The Feminist Press at CUNY, 1992.

Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. New York: Four Walls Eight Windows, 1973.

Dickinson, Emily. *The Letters of Emily Dickinson*, ed. Thomas Johnson, 3 Vols, Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 1958, 2:475.

Ehrenreich, Barbara and Deirdre English. 'The "Sick" Woman of the Upper Classes'. *The Captive Imagination: A Casebook on The Yellow-Wall-Paper.* ed. Catherine Golden. New York: The Feminist Press at CUNY, 1992.

Felmen, Shoshana. *Women and Madness: The Critical Phallacy.* In *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism,* eds Catherine Belsey and Jane Moore. London: The Macmillan Press, 1989.

The text is an act of political and cultural resistance in its refusal of monolithic points of view and its proliferation of alternative meanings and possible interpretations. Like the pattern in the yellow wall paper, this story is multiple rather than singular. There is no solid ground to say that the narrator's version of the world is right, and that John's and Mitchell's are wrong. If we identify with the narrator, we identify with madness. If we identify with John's discourse of realism of science and medicine, we identify with the forces of a highly unattractive oppression. The voices of authority, those of the husband, the brother and the doctors say "the same thing", tell the same story, read the same symptoms and come up with the same diagnosis and treatment. But because their narratives are displaced from the centre of the narrative, retold from a different perspective by the narrator's text, their certainties are disrupted. In defying the male suppressive forces, the narrator writes herself into a position of power.

sanctified home proves confining to women. Besides she illuminates the dangers of following a rigid and restrictive therapeutic treatment. The narrative depicts a woman's insanity as a result of her men's control over her life.

The autobiographical dimension of the story looms large. Gilman experiences the same suppression as the female narrator in "The Yellow Wallpaper" especially in terms of not being allowed to write while she was ill. The final notes of "The Yellow Wallpaper" resist the conclusion of defining what will happen next. The image of the creeping woman is creepy precisely because it refuses giving the reader a resolution of the problems that have been raised in the text. In fact, the social, biological, cultural and psychic problems remain unresolved till the end. Nevertheless, major aspects of the authoritative and dominant order of the patriarchal discourse represented by John, the husband, the narrator's brother and Silas Weir Mitchell, the physician, have been subverted though nothing is erected in their place. Gilman's autobiographical fiction is more of a transitive than a therapeutic text; it is a story that acts on the world and makes a difference. The space that Gilman left empty may give hope to new writings that redefine the world and produce change.

to the idea of open country as the place of freedom (Gilbert and Gubar 91).

The most radical aspect of the feminist reading of "The Yellow Wallpaper" lies in the interpretation of the narrator's descent into madness as a way to health, and as a rejection of an escape from an insane society. Gilbert and Gubar identify the narrator as sinking "more and more deeply into what the world calls madness" (90). They see her "imaginings and creations" as "mirages of health and freedom" (91). Madness is freedom. Hedges stress this aspect of the story. The narrator is described as "ultimately mad and yet, throughout her descent into madness, in many ways [is] more sensible than the people who surround and cripple her" (49). In a mad-sane mode, Hedges points out that the narrator has seen the situation of women "for what it is" (53).

Gilman's "The Yellow Wallpaper" foregrounds her major concerns mainly; the suppression of women by men, the opposition to the conventional views on marriage and a woman's life at home as well as declaring that women's unstable conditions are first and foremost due to the fact that they are oppressed and repressed, and because they lack the means of self-expression. The nameless narrator shows the extreme consequences of living in a society in which the

Several feminist critics approach "The Yellow Wallpaper" from the point of view of the narrator. Hedges, for one, maintains that as the narrator tells her story, "the reader has confidence in the reasonableness of her arguments and explanations" (49). The narrator is seen as the victim of an oppressive patriarchal social system which restricts women and prevents their functioning as full human beings. The restrictions on women are symbolized by the narrator's imprisonment in a room with bars on the window, an image which the narrator sees echoed in the patterns of the room's yellow wallpaper. Hedges explains that the wallpaper symbolizes "the morbid social situation" (52). On another plane, Gilbert and Gubar comment on "the anxiety-inducing connections between what women writers tend to see as their parallel confinements in texts, houses and maternal female bodies" (90). They cite the words used to describe the wallpaper as indicative of the oppressive structures of the society in which the woman writer finds herself. In the narrative, the indoor images of imprisonment are echoed in the natural world of the garden with its "walls and gates that lock, and lots of separate little houses for the gardeners and people" (YW 1). Like so many other women in literature, the only access to nature the narrator has is to a carefully cultivated and confined garden. This is in contrast

to Lanser, the word 'yellow' came to convey, as connoting strangeness, ugliness, and inferiority. The wallpaper, once the site of the sexual unconscious, is now the site of political unconscious.

On another plane, Elaine Showalter notes that the image of awakening which resonates through "The Yellow Wallpaper" carries special significance for women at the time. The narrator's growing awareness of her situation, and her efforts to decipher, understand and then question it assumes importance (Showalter 40). Jean E. Kennard finds "a sort of triumph" in the narrator's "understanding of her situation." To him, her heroism resides "in her perceptivity and in her resistance" (68) which takes the form of anger which is expressed in her defiance of the orders of her husband and the housekeeper, as well as in tearing the paper. The notion of awakening was highlighted in the early 1970's. Two years before the publication of "The Yellow wallpaper", the poet Adrienne Rich had delivered a talk entitled "When We Dead Awaken: Writing as Revision." The title's use of the image of awakening validates what was considered an unfeminine emotion and supported its discovery in women's texts. Rich linked women's anger to their victimization, and encouraged its release into and through creative expression (228).

Jacobus focuses on the narrator as hysteric. She sees her as engaged in a process of figuration, a hysterical over-reading of the wallpaper that traps her in a maze of signs, where she becomes totally lost. The new readings depend to a significant degree on foregrounding elements in the story that, as Jacobus argues, earlier critics had left unexamined. For her, the disturbing yellow stain and odor that the narrator ascribes to paper are symbols of her repressed sexuality which is denied by her culture. The repression is embodied in her hysteric posture and erupting in her defensive and anxiety-induced over-reading of the paper. This repression reduces her, at the story's end, to a creeping animal, "all body,' repugnant and terrifying to her fainting husband" (Jacobus 241).

In 1990, in the feminist critic, Susan Lanser, emphasized that both the story and its author are the products of their culture, Lanser urged us to recognize that not only men's writing but women's as well is "collusive with ideology" (422). For Lanser, the wallpaper is not only a woman's text but the culture's text. She finds in the paper's yellow color and smell and in its imagery a reflection of the nation's obsession at the turn of the century with issues of race, due to the massive immigration at the time from southern and eastern Europe and Asia, an obsession which Gilman, shared and one which, according

down and crawling about behind the pattern makes the narrator feel creepy. This is dramatized in the story's final scenes. There is no escape from such condition since her husband will not release her from her confinement. In fact, the ending has been interpreted variously as the narrator's rebirth/or defeat. Perspectives range along a wide spectrum. On one end, madness is regarded as a form of sanity and her search for meaning in the paper as liberating, and on the other end, considers her retreat to a condition of infantilism and dependence as fatal and regressive.

The anxiety of female authorship is pre-eminent For Gilbert and Gubar. The wallpaper is "the façade of patriarchal text" (90) which, by releasing the woman inside it, the narrator escapes, thus becoming ready to write her own text. But for Kolodny, the wallpaper is the narrator's own text, the text of herself, which cannot get read or recoded. In 1985, Treichler approaches the story as a struggle over woman's right to author her own writing, in opposition to her doctor-husband's medical sentencing of her, and found that the narrator did so as well, through her relation to the wallpaper, which Treichler saw as a metaphor for women's discourse, "thick with life, expression, and suffering" (75). It is pointed out by Treichler that Gilman's contemporaries could not read the story because they feared discovering what it unmasked.

content of the text to psychoanalytical and post-structuralist concerns that involve other aspects of the text. Psychoanalysis as applied to this text connected social oppression and repression with mental aberration. Because the text unsettles the totalizing narratives of realism, it has been read with a post-structuralism bent. The wallpaper becomes the projection of a female/feminine writing effect. Treichler sees the wallpaper as "women's discourse" (195). More recently, Wolfreys has read it as exemplifying the Cixousian notion of *ecriture feminine,* a mode writing that conveys defiance which resists the closures of definitions and telos (Wolfreys 83). It destabilizes any pre-conceived meanings. In fact, the insights of both Treichler's and Wolfreys' speak of an entrapment in a language that the narrator has made or chosen, yet to which she must appeal in order to express anything at all. The narrator of the story remains implicated in the same language, unable to escape from its hold on her whether it is the way in which it inscribes her, describes her or prescribes for her.

Various analyses of the story's formal and stylistic features identify the narrative as a feminist Gothic tale. Mary Jacobus argues that we must never forget the creepiness of the story, the way it makes skins crawl (243-5). She emphasizes that the uncanny effect is played out on the reader of either sex. The image of a woman stooping

wrote the story merely to condemn the treatment of her illness or even the practitioner who prescribed it, without also intentionally underlining one of the primary sources of that illness. Gilman deflected direct blame from Stetson by instead implicating Mitchell and "the error of his ways." However, Stetson is recognized in John of "The Yellow Wallpaper." Even though Stetson was disconcerted by what he read, Gilman was satisfied by his reaction. In a letter to Martha Luther Lane, she argues, "When my awful story 'The Yellow Wallpaper' comes out, you must try and read it. Walter says he has to read it *four* times, and thinks it is the most ghastly tale he ever read. ... But that's only a husband's opinion" (Knight 17). In fact, the text is a response to insanity and its treatment. Gilman explains that the real intention was "to reach Dr. S. Weir Mitchell, and convince him of the error of his ways" in treating nervous prostration *(Living 121)*. When she had completed the story, she sent it to Mitchell whose strictures had kept her from attempting the pen during her own breakdown, thereby aggravating her illness, and though he never acknowledged it, she later heard that he had modified his treatment of nervous ailments in his female patients (20). For her, this was success. Her purpose had been fulfilled.

Over time, the criticism of "The Yellow Wallpaper" has changed from a concern with material contexts and the

wallpaper: "By rejecting that woman, she might free the other imprisoned woman within herself" (53). The narrator's madness is perceived as a direct result of socially induced confusion over personal identity. In fact, the images of women presented in the story as child, cripple, prisoner or fungus growth are the images men had of women, and hence that women had of themselves. Hedges writes, "It is not surprising that madness and suicide bulk large in the work of late nineteenth- century women writers" (54).

It is noteworthy that regarding Gilman's narrator's plight as the plight of all women reveals class and race blindness. The narrator's distress has a contextual specificity. It depends on her class position; it is absolutely a privileged white woman's problem. According to Gilbert and Gubar, the story's protest should not blind the reader to those other women whose woe is rather more 'speechless', since they have neither the privilege to write it down nor an audience prepared to listen.

"The Yellow Wallpaper" is a political protest against medical discourse. It is written with a purpose. Whether the narrator is victorious or defeated at the end of the story, is perhaps not as significant as the fact that Gilman succeeded in providing an exposure of the devastating effects of work deprivation on intelligent women. It is unlikely that Gilman

pressure of that profound distress" (*Living, 96),* she "recovered some measure of power" by reclaiming an identity independent of that thrust on her by Walter Stetson (Why I wrote "The Yellow wallpaper?" 271). "Coming out of the closet," which evokes images of suffocation, constraint, and secrecy, involves a public disclosure of one's formally concealed identity, breaking the silence and revealing to the world the truths about one's life.

"The Yellow Wallpaper" is primarily a story about a woman who writes and a woman writer who is going mad. Gilman depicts both the breakdown and the treatment as permanently incapacitating especially for a woman's intellectual work. It is noteworthy that the narrator experiences her victimization as a conflict between her own personal feelings, perceived by feminist critics as healthy and positive, and the patriarchal society's view of what is proper behavior for women. Since she has internalized society's expectations of women, this conflict is felt as split within herself. Early in the story the words "Personally, I" (YW 1) are twice set against the views of husband and brother. Nevertheless, she also continues to judge her own behavior as her husband does. She cries out, "I get unreasonably angry with John sometimes" (YW 1). "I cry at nothing, and cry most of the time" (YW 4). As Hedges points out, this split is symbolized by the woman behind the

she has seen. It becomes obvious to both the reader and the narrator that the figure creeping through and behind the wallpaper is both the narrator and the narrator's double.

Although Gilman fares better than her fictional protagonist, the biographical dimension, particularly as regards her oppressive first marriage to Walter Stetson, is instrumental in understanding the power of the story. She never experienced "hallucinations or [had] objections to [her] mural decorations" (Why I wrote "The Yellow Wallpaper?" 271). The end of the story is strikingly different from her own ordeal. Although Gilman suffered prolonged "mental agony" and "profound distress" (*Living* 96), she ultimately garnered enough emotional strength to reclaim her independence, leave an unhappy marriage and carve out a successful career. Her fictional narrator, on the other hand, goes insane.

One crucial link between Gilman's biography and "The Yellow Wallpaper" lies in the narrator's mysterious assertion at the end of the story: " 'I've got out at last,' …'And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back!'" (YW 10) In looking for a parallel to this declaration of independence in Gilman's own life, we are reminded of the moment when, after "crawl[ing] into remote closets and under the beds-to hide from the grinding

have fainted?" Although, at the end of the novella, the narrator does not emerge either from madness or marriage, her understanding of her own situation and, by extension, the situation of all women, can be read as triumph symbolized by the overcoming of the domineering male, who faints on the floor as his wife creeps over him.

Throughout "The Yellow Wallpaper," what the narrator seeks is mastery over the wall paper since she has mastery nowhere else in her life. However, her attempt to take control of the paper results in violence. Facing the truth she says: "You think you have mastered it, but just as you get well under way in following, it turns a back-somersault and there you are. It slaps you in the face, knocks you down, and tramples upon you. It is like a bad dream" (YW 6). The organic images of seaweed and toadstools in florid arabesques are seen by daylight and by night, they solidify into bars. The sub-pattern resolves itself into a woman behind the bars. The creeping figure of the woman tries to escape the paper but cannot because of the florid bars of the top pattern which "strangles them off and turns them upside down, and makes their eyes white!" (YW 8). By now it is clear that the narrator associates her husband's concern for her with the entrapment of the woman in the paper. She becomes overtly afraid of him, wishing he will leave her alone. Eventually, the narrator becomes the creeping woman

madness, the self becomes subject to an alien power which is the feeling-life of the soul from which spirit once emerged in the course of its development and to which it now returns in a desperate withdrawal from its everyday world.

In "The Yellow Wallpaper," the narrator, having tolerated enforced rest for weeks, reclaims her right to join her symbolic sister in bondage in vigorously stripping the walls of its paper. By this time, she is reduced to a paranoid schizophrenic who writes, "I've got out at last... in spite of you and Jane. And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back!" (YW 10) By tearing down the paper, the narrator symbolically destroys the walls that have kept her bound and entrapped. She is estranged not only from her husband but from her own identity as well. Believing that she has finally broken free of this internal prison, she has undoubtedly released herself from the external bars and rings that used to restrain her. At the end of the story, her husband breaks into the locked room and discovers her wife crawling on the floor. She observes that he faints "right across [her] path by the path by the wall, so that [she]had to creep over him every time!" (YW10) The narrator continues to creep, and creeps over his prostrated form at every rotation. When her husband faints, the narrator ironically asks as she creeps around her attic, "Why should that man

relentless, repeated, pathological motion of creeping around the room. The claim she has made for autonomous selfhood has finally robbed her of any semblance of a sane identity; she is no longer a wife and mother: indeed, she has even lost her humanity.

In this respect, Hegel and Freud indicate that a general characteristic of madness is this motion of withdrawal into the soul, or the unconscious life of feeling and the corresponding displacement of one's relationship with reality. According to Hegel the "sinking of the soul into its inwardness... cut[s] off [consciousness] from its connection with the outside world so that the soul "contemplates its individual world not *outside,* but *within* itself" (26). Freud's definition of neurosis echoes Hegel's view. He speaks of "the low valuation of reality, the neglect of the distinction between [reality] and phantasy." He states, "material reality" is replaced by "psychical reality" (Freud *Interpretations of Dreams* 613). In the communion with interior states, Hegel indicates "the opposition between the soul and material reality" (26). A shadow is cast by the mind's own light imposing a barrier between itself and the external world from which it has withdrawn in an attempt to escape some experience of pain and alienation. Madness is thus a sort of dialogue between the dream-life of the unconsciousness and the echo of the rational self. In

a cloud shadow in a high wind" (YW 8). The specters are the madwoman's own imaginings and creations, mirages of health and freedom.

What is interesting about Hegel's general account of madness is that it relies upon the idea that the insane takes on a sort of 'double personality'. By sinking back to the unconscious life of the soul, the insane individual "is driven out of its [rational] mind, [and] is shifted out from the center of the actual world" (34). However, there is nearly always the retention of the vestige of that rational consciousness. Thus, the insane self retains a consciousness of its lost world. The insane self has two centers, one in the reminder of its rational consciousness and the other in its deranged idea." Thus, "the insane subject is a subject disrupted into *two different personalities*" (34).

Gradually withdrawing from real life; the protagonist locks herself into the room, choosing her own status as prisoner. By now, she is quite mad: she believes herself to be the figure in the wallpaper, fears being put back behind the bars, and tears the paper down to prevent herself from being trapped again. She even considers burning the house to achieve her escape from the wallpaper's pervasive influence; and she thinks for a moment of jumping through the window. Her behaviour is that of the caged animal, a

As the narrator gradually shifts her attention to the wallpaper in the attic nursery where she spends most of her time, she begins to detect a sub-pattern in the wallpaper, "a strange, provoking, formless sort of figure" that "gets clearer everyday" (YW 6). A dim shape crystallizes into the image of a woman attempting to escape from behind the wallpaper, on which the narrator gradually begins to discern prisonlike bars. The entrapped woman tries to break free and "takes hold of the bars and shakes them hard" (YW8). As the woman behind the wallpaper becomes increasingly desperate to escape, the narrator comes to her aid saying: "I got up and ran to help her. I pulled and she shook, I shook and she pulled, and before morning, we had peeled yards off that paper" (YW9).

Eventually, the narrator's own identity becomes merged with that of the entrapped woman, and she begins to collaborate in her own escape. The figure "seems to skulk about behind that silly and conspicuous front design" (YW 8). Julian Wolfreys suggests that a formless figure is an oxymoron, a contradiction in terms (79-80). The women the narrator sees in the wallpaper and wants to liberate are perceived to be creeping. The woman from behind the wallpaper creeps fast and far on the long road in broad daylight. The narrator states: "I have watched her sometimes away off in the open country creeping as fast as

another scale, Annette Kolodny claims that the narrator "comes more or more to experience herself as a text which can neither get read nor recorded" (457). To develop this notion, Kolodny as well as Gilbert and Gubar emphasize that the narrator creates meaning in the wallpaper in her need to find an image of herself which will affirm the truth of her own situation and hence her identity. Kolodny writes: "Selectively emphasizing one section of the pattern while representing others, reorganizing and regrouping past impressions into newer, more fully realized configurations- as one might with any formal text – the speaking voice becomes obsessed with her quest for meaning" (458). Gilbert and Gubar describe the narrator's creation of meaning as a reversal of the wallpaper's implications: "Inevitably she studies its suicidal implications- and inevitably, because of her 'imaginative power and habit of story-making,' she revises it, projecting her own passion for escape into its otherwise incomprehensible hieroglyphics" (90). Gilman's resentment at being coerced into assuming the role of the wife and mother is embedded deep within the framework of "The Yellow Wallpaper". The arbitrary restrictions that John has imposed on his wife-particularly forbidding her to write are barriers between the narrator and the work she aspires to perform.

The wallpaper, as the story's key metaphor, inscribes the medical, marital, maternal, psychological, sexual, socio-cultural, political and linguistic situation of the narrator-protagonist. It is an image of the situation of the woman writer and hence a way of understanding the dilemmas of female authorship. It reveals the relations between gender and reading, and gender and writing; and as a description of the problems of Anglo-American female self-representation in the late nineteenth century.

As a matter of fact, understanding the story depends on how we read the wallpaper. Jeffrey Berman presents an interesting insight. He sees the wallpaper as a

> projection screen for... the narrator's growing fright. Its inconsistent pattern represents the inconsistencies of narrator's life, her need for security and love as opposing her will towards independence, as well as her contradictory impulses towards conventional feminine duty and unconventional feminist protest. (232)

In her confinement, the narrator is deprived of reading material, thus she begins to read the wallpaper. In a study of Gilman's "The Yellow Wallpaper", Elaine R. Hedges writes, "Fighting for her identity, for some sense of independent self, she observes the wallpaper" (50-51). On

it has "bloated curves and flourishes" and it "waddles" rather than progressing regularly. The diagonal pattern is an "optic horror, like a lot of wallowing seaweeds in full chase" (YW 4). It is a suggestive image which Robinson associates with the Freudian terror of the female body, and in particular what Cixous see as "the last taboo, the *pregnant* female body" (256). The wallpaper speaks of a physical body it represents as grotesque, of artistic representation and its laws, and of sociological context: female nature, feminine culture, sociological observation of a mind going mad. For Gilman and her readers, it is indeed an ugly story.

The meaning of the wallpaper is not just a single meaning. It obtrudes itself into every thought. The narrator might be thinking about the countryside and the wallpaper enters her mind. She sees different things in different lights. "It is full of spectral traces, but there's nothing you can put your finger on" (YW 3). By moonlight, the pattern of the wallpaper "becomes bars ... and the woman behind it is as plain as can be" (YW 6). In daylight, a second sub-pattern becomes discernible; a subtext for the main pattern. This subtext is only visible at certain times of the day, when "the sun is just so": seeing is no guarantee of knowledge here.

> off at outrageous angles, destroy themselves in unheard of contradictions. (YW2)

The narrator studies the pattern of the wallpaper and detects images in it and feels the pattern has vicious influence. She sees a suppressed violence that disturbs her. She sees "a broken neck and two bulbous eyes," and an image of strangulation or stifling which conveys a metaphor of the narrator's own condition. The pattern in the wallpaper has become a source of potential horror to the narrator who declares:

> I get positively angry with the impertinence of it and everlastingness. Up and down and sideways they crawl, and those absurd unblinking eyes are everywhere ... I never saw so much expression in an inanimate thing before, and we all know how much expression they have! I used to lie awake as a child and get more entertainment and terror out of blank walls and plain furniture than most children could find in a toy-store. (YW3)

The paper is the worst she has ever seen, depicting "one of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin, and, she defers, "the color is repellent, almost revolting; smouldering unclean yellow" (YW 2). In fact, the pattern of the wallpaper is described as monstrous:

kind of care. The narrator is determined to express her feeling that "there is something strange about the house," something "queer;" a ghostliness and a haunted quality that seems to her the "height of romantic felicity." In fact, reading the wallpaper is a question of multiplying perspectives nevertheless, none of the perspectives is valorized over the others. Like the paper, the text proliferates possible meanings rather than settling on one version. The hidden activity of the paper mirrors the subterfuges and evasions of the narrator who increasingly withdraws from the limited human contact of her husband and sister- in-law. She refuses to discuss the paper with them as the story unfolds. This leaves her free to see all its possibilities; "the things in that wallpaper that nobody knows about but [her], or even will" (YW 5).

The wallpaper signifies the neglect of the house. Before the narrator arrives, the previous tenants of the attic have already started to pull the paper from the walls:

> One of those sprawling, flamboyant patterns committing every artist sin. It is dull enough to confuse the eye in following, pronounced enough constantly to irritate and provoke study, and when you follow the lame uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide- plunge

in that large attic nursery. Through her fictional alter ego, Gilman projects the trauma of her own first marriage onto the substitute text in a bizarre configuration that "slaps you in the face, knocks you down, and tramples upon you. The narrator states that it is "like a bad dream" (YW 6). Moreover, we are told that the paper is "hideous", "unreliable," "infuriating"; "the pattern is torturing" (YW 6).

The space the story occupies is a room at the top of the house; a room of her own since she is often alone in it, but it is also a kind of prison. The room was once used as a nursery with bars at the windows. Realistic readings of the bar depict them as a way to stop the children from falling out. The furniture does not match. The bed is nailed to the floor. It is a pleasant room, big and airy and filled with sunshine. However, the walls are covered with disgusting yellow wallpaper, torn off in patches. It is a sulphurous color and has an unfathomable pattern. The significance of the house and the yellow wall-paper occupies center stage in the text. The house is the only thing that the narrator can talk about. It is the site and emblem of her condition. The terms used for its description can apply to the narrator as well; it is beautiful but "uncared for, derelict and damaged." The narrator herself is derelict, damaged and uncared for despite all the care that she receives; because it is the wrong

subversive effect of "The Yellow Wallpaper" appears on the surface. The concentration on the female figure of the text and on her pathology and problems displaces the male version of reality which becomes open to criticism. One way of reading the story is to see it as a 'reading back' and a 'writing back' , an insolent, improper version, which shakes up a particular version of the real just as the narrator's imaginary double shakes the pattern of the wallpaper (*Living* 11).

There are three primary metaphors embedded in the text, namely; the color yellow, the insurmountable walls that entrap and the various functions of the paper itself. The narrator asserts that "there are things in that paper that nobody knows but me." This assertion entices the reader into exploring further that particularly enigmatic statement and into reading the pattern in the wallpaper. It is at this point in the story that color imagery, walls and paper, and the significance of the three in Gilman's own life begin to combine. Exploring the applications of these images in Gilman's own life shows that Stetson, now John, is implicated along with Mitchell in the intricate patterns encoded in the text. The wallpaper is an emblem of many things. Critics observe that deprived of the freedom to write and relinquishing the care of the infant to a nanny, the narrator symbolically inscribes her text onto the wallpaper

which there is no escape. The narrator articulates the mental pain the result of which she is either repressed out of existence, or expresses an insane self, which is in turn projected onto her body and its symptoms.

Gilman's story presents a continuum of medical discourse that appears into literary writing. According to Ruth Robbins, it is "a continuation of the infantilisation of the treatment proper in which every aspect associated with adulthood from physical autonomy of self-expression was denied to the patient" (245). In fact, the fictional narrative and the autobiography alongside Mitchell's writings on the treatment of neurasthenia can be read as a metaphor for the infantilized position of women in general, and the plight of women writers in particular. In their discussion of the material and cultural obstacles placed in the way of the nineteenth-century woman writer, Gilbert and Gubar regard women's writings as instances of covert and overt protest against stressful conditions. For them, Gilman's story is a paradigmatic feminist text. It tells "the story that all literary women would tell if they could speak their speechless woe" (89). Under patriarchy, all women risk becoming mad. Their being 'other' to the dominant discourses that organize social and psychological life contributes to the feminine condition of hysteria. Women's dissatisfaction with their limited horizons is read as a pathological disease. In fact, the

paternalistic physician, treating her according to methods by which S. Weir Mitchell, who treated Gilman herself for a similar problem before. He confined her to a large garret room in an "ancestral hall" he has rented and he forbade her to touch pen to paper until she is well again for he feels, as the narrator states, "that with my imaginative power and habit of story-making, a nervous weakness like mine is sure to lead to all manner of excited fancies, and that I ought to use my will and good sense to check the tendency" (YW 3).

Barbara Ehrenreich and Deirdre English read hysteria as a protest against confining social roles; but they also see it as a kind of dead end, firstly because it was an individual protest which brought about no political changes, since hysterics do not unite to fight their common enemies, and second, because it confirmed patriarchal prejudices that judged women as 'irrational, unpredictable and diseased' (107). They point out that laying the female body open to the discourses of medical diagnosis which are associated with masculinity permits the male doctor immense power over the existential rights of the female patient. They explain that once a diagnosis is pronounced, it "not only names reality, but also has considerable power over what that reality is now to be" (Treichler 196). In this respect, "The Yellow Wallpaper" expresses an absolute social dissatisfaction and emphasizes the trap of femininity from

advice and companionship about my work (YW 3). Despite John's admonitions, the narrator does write, recording her impressions in a secret diary. Through these diary entries, which comprise the text of the story, the reader learns much about the narrator's state of mind. As the story unfolds, it becomes apparent that she is suffering an acute form of postpartum depression, a condition acknowledged neither by John nor by the late nineteenth-century medical community of which he is a part. The narrator deliberates, "John does not know how much I really suffer. He knows that there is no reason to suffer, and that satisfies him" (YW 2). Since pragmatism and reason are fundamental aspects of John's personality, he instructs the narrator to simply use "will and self-control" to make herself well (YW 5). If she does not show rapid improvement, John warns that he "will send [her] to Weir Mitchell in the fall"(YW 4), a scenario she clearly wants to avoid. So extreme is the narrator's depression that the care of the new baby has been assumed by Mary, a nursemaid. The narrator confesses, "Such a dear baby! And yet I *cannot* be with [Katherine], it makes me so nervous" (YW 2).

The narrative recounts in the first person a similar psychosis. It is, as Gilman states, "a case of nervous breakdown beginning something as mine did" (*Living* 118-119). The husband of the narrator is a censorious and

wife's power providing her with "a schedule prescription for each hour of the day." Taking "all care" from her (YW 2) meant "not to give way to fancy" (YW 3) and thus abstains from writing.

In "The Yellow Wallpaper", John is read as an example of a husband as patriarch. He fails to help his wife as a result of his view of women as less than adults. Moreover, Gilman herself makes of her protagonist a child when she obeys her husband. He calls her "a blessed little goose"(YW 2). John takes good care of her just like he does of a child. In response, she remembers being afraid as a child in a dark room, identifying with a chair that seemed to be "a strong friend" (YW 3) She has this same response to the nursery bedroom, picking out friendly objects and fantasizing about them. A few days later, she writes that she is "fretful "and she cries all the time. She takes cod liver oil and tonics, and when her depression becomes unbearable she "takes naps." A climatic scene of the narrative is John's carrying her to bed and reading to her.

However, the narrator, whose name, Jane, mentioned only at the end, is convinced that writing might prove therapeutic, she writes: "I think sometimes that if I were only well enough to write a little it would relieve the press of ideas and rest me ... It is so discouraging not to have any

the one hand, she states that he "does not believe that I am sick" (*Living* 3). Yet despite his disbelief, he has 'diagnosed' her 'condition' as 'temporary nervous depression – a slight hysterical tendency' (YW I) and prescribed "phospates or phosphites ... and tonics, and air, and exercise, and journeys and has forbidden his wife to work (which appears to mean, 'to write') until she is well again' (YW 3). John is a realist and believer in rationality. He does not stomach his wife's feeling that there is something 'queer' about the house, and laughs at her when she talks of anything 'not to be felt and seen and put down in figures. He refuses to see her as sick, and yet his every action proclaims that he does not see her as well. Thus, the space his wife can have for an identity between these binary oppositions of health and disease is not very clear.

"The Yellow Wallpaper" establishes the narrator's relationship with her husband, John who is a "physician of high standing" and who "is practical in the extreme" (YW I). She is suffering from an illness, which John dismisses as "temporary nervous depression" (YW 1). She strenuously disagrees with his treatment which involves forbidding her from writing. She muses, "Personally, I believe that congenial work, with excitement and change, would do me good. But what is one to do?" (YW 1). Along with his sister/housekeeper Jennie, Johns appropriates all of his

losing patience with her, or identifying himself as a physician, a tactic he chooses frequently to end arguments with his wife.

In contrast to John's being named directly and often, the protagonist/writer refers to herself as 'one' in an impersonal form. Only later, she uses 'I'. The first page she asks the question "And what can I do?" and closes with the refrain, "But what is one to do?" Between the lines, Gilman writes a five-paragraph paradigm of the inequality between husbands and wives. The paradigm opens with the longest paragraph stressing that John is a physician. She uses the pronoun 'one' so often that the reader nearly loses the sense of the passage. She writes, "If a physician of high standing and one's own husband, assures friends and relatives that there is really nothing the matter with one but temporary nervous depression- a slight tendency-what is one to do?" In fact, it is by keeping the tone so impersonal that the narrator hides her anger and bewilderment.

At the onset, the narrator feels that there is something queer, uncanny, unfamiliar and unhomely about the house that she and her husband, along with her sister-in-law and narrator's small baby, have rented for the summer. John declares that the house has been taken for her benefit, yet she detects several inconsistencies in this declaration. On

philosophical and ideological grounds. Gilman became increasingly angry at her husband, who not only failed to honor his pre-nuptial pledge to allow his wife the freedom to write but also imposed a two-week moratorium against her reading anything about the woman question. The theme of work and the earnest desire to indulge the "need" to work is foregrounded in "The Yellow Wall paper". Thus the text became a vehicle through which Gilman could encode her rage toward Stetson over a host of matters such as his broken promises, the loss of personal freedom following Katherine's birth, the enforced economic dependence, and her obsequious status and entrapment in the marriage. Eventually, Gilman and her husband agreed to divorce and she took up the career of a public speaker and writer on feminist issues.

Narrative in "The Yellow Wall paper "opens with the house which has been rented for the summer described as a colonial house and an "ancestral hall"(YW I). The reader quickly thinks of the family line with women as means of creating children. The protagonist is unnamed. Gilman forces the reader to describe her as wife and later as mother, because the main characters in the narrative are John who is named repeatedly and their child. Three of the first paragraphs in the first page open with the husband's name, John. He is described in the act of either laughing at her,

Gilman is further tormented by conflicts between aspirations for artistic creativity and the obligations of motherhood. Katherine's frequent illness caused Gilman to question her maternal competence. Her own mother's ease and pleasure in caring for Katherine reinforced Gilman's insecurities. She states, "Mother... takes all the care of the baby... with infinite delight. I fear I shall forget how to take care of the baby," she confided to her diary (10 May, 1885). Moreover, Gilman became increasingly angry at her husband who prevented her from writing. Stetson seemed not to recognize the importance of work to his wife's wellbeing, and her need to indulge in accomplishing meaningful work. Stetson's diary entry for March 13, 1884, is telling: "My love is... depressed. *I* think she is unwell". He offers his own prescription: "I think a cure will come with marriage and *home" (Endure* 256*)*. Yet, home, for Charlotte was analogous to prison.

Although Walter Stetson, as a fiancé, tried to accommodate Gilman's desire "to make a name for herself in the world by doing good work" (*Endure* 144*)*, he paradoxically viewed it is as sinful: "Anything that takes woman away from the beautifying and sanctifying of home and bearing children must be sin" (*Endure* 144,148*)*. Stetson was conventional in his advocacy of a gender-based division of labor, a practice Gilman emphatically rejected on both

women's intellectual capacities. Intellectual activity is diagnosed by patriarchal discourses as harmful to the female mind and body. Mitchell's 'rest cure' was popular in nineteenth-century Europe and America. Hundreds of women traveled to Mitchell's sanitarium from around the world to seek such therapy. Although many were relieved that their complaints had been both recognized and treated, for many others, including Gilman, 'rest cure' was punitive.

Mental health improves when Gilman is away from her husband and child. Following a break from family, Gilman returns to her husband and daughter feeling much better. However, within a month, she admits, "I was so low as before leaving … This was a worse horror than before, for now I saw the stark fact- that I was well while away and sick while at home" *(Living* 95). She deteriorates on their reunion. With the return of distress, she and her husband agreed to a divorce. She took up a career as a public speaker and writer on feminist issues. Ironically, she recuperated only when she decided to disobey doctor's orders. She came to recognition that it was precisely her domestic life that was making her sick in the first place. " The Yellow Wallpaper" was Gilman's attempt to document "utter mental ruin" (*Living 119)* had she not cast her doctor's "advice to the winds"(Why I wrote "The Yellow Wallpaper?" 271).

> shall be cut up, so as to make it easier for the patient to feed herself. (49)

This state of infantile dependency is rationalized by the physician as a medicine. Patients, after long periods of rest, "are glad enough to accept" the doctor's order "to rise and go about" (48). Every aspect of their existence is controlled by others around them. This is precisely the treatment that Gilman received. In her autobiography, Gilman reflects, "I was put to bed and kept there. I was fed, bathed, rubbed, and responded with the vigorous body of twenty-six." After she had undergone several weeks of bed rest, Mitchell concluded that "there was nothing the matter" with his young patient and sent her home with Mitchell's advice ringing in her ears and with the following prescription: "'Live as domestic a life as possible,'" which included having the baby with her at all times; "'have but two hours' intellectual life a day and never touch pen, brush or pencil as long as you live'" (*Living* 96). Radical restrictions which Mitchell prescribed constitute a 'medicalized' version of the cultural judgment that women 'can't paint and can't write' resonating through Virginia Woolf's *To The Lighthouse* (Woolf 94). It can be read as an attempt to reorient women to the domestic sphere so that they could fulfill their most important role in society that is, to bear and rear children. It gives the authority of science to the cultural judgment about

However, this did not mean that Mitchell believed in 'work' as a cure for women as 'rest' was a cure for men. Rest was the answer to nervous conditions in both sexes, despite their different pathologies. His treatment consisted of isolating his patients from their families in his sanatorium. He then insisted that they go to bed for periods between six weeks and two months. During this time they were fed a nourishing fattening food since sickness was indicated by pallor and thinness and hence the need for a rich diet. They were allowed to do nothing for themselves. In his treatise, *Fat and Blood: And How To Make Them (1877),* Mitchell considers the treatment saying:

> At first... I do not permit the patient to sit up or to sew or write or read. The only action allowed is that needed to clean the teeth. In some instances, I have not permitted the patient to turn over without aid... because sometimes the moral influence of absolute repose is of use. In such cases I arrange to have the bowels and water passed while lying down, and the patient is lifted onto a lounge at bedtime and sponged, and then lifted back again into the newly-made bed. In all cases of weakness, treated by rest, I insist on the patient being fed by the nurse, and, when well enough to sit up in bed, I insist that the meats

Katharine was just five months old, Gilman expressed resentment that she had been "forced to be idle." She states, "Perhaps now I can pick up the broken threads again and make out some kind of a career after all" (*Diaries*, 5 August, 1885). She was desperately anxious to engage in meaningful work.

In order to try and recover from her mental discomfort, she submitted herself to the treatment of Dr. Silas Weir Mitchell, the leading nerve specialist whose treatment differentiated between mental disorders in male and female patients. Gilman writes in her autobiography *The Living of Charlotte Gilman (1935)* that in their first meeting, Mitchell greeted her with open contempt, considering the self-recorded "history of the case" that she prepared for his review as evidence of "self-conceit" *(95)*. He identifies the causes of the nervous breakdown in gender-specific ways. His 'rest cure' suggested that male patient, the white, middle class and wealthy, come to sickness through overwork and thus needed rest. For middle-class female patients, illness stems from the pursuit of too active a social life of visits and parties that is, women were sick from too much frivolous pleasure, sustained or severe domestic trials as well as overexertion brought on by pursuing higher education.

"The Yellow Wallpaper" is a story of female confinement and escape. It stems from Gilman's experience. When she was eighteen, she met an aspiring artist, Walter Stetson, and after a period of hesitation, they got married. Few months later, Gilman learned she was pregnant. This added to her already depressed condition. Her experience with maternity left her nervous, exhausted and despondent, particularly after Katherine, her child, became chronically ill with "bad diaper" (*Diaries*, 6 May, 1885). A struggle with postpartum depression for more than two years following the birth of her daughter in the late 1880's, caused a devastating mental suffering. Gilman had become depressed, spiritless, weak and hysterical.

Depression for women has been a function of the conditions of proper femininity; the domesticity of wifedom and motherhood, and madness, in this sense, is caused by the very aspects of their lives that codify them as proper women. In her article on Gilman's rest cure, Catherine Golden affirms that "[b]ecause of the strains on the Victorian woman imposed by the rigid ideals of femininity, debilitating nervous disorders were more common among upper-and-middle class than men" (146). It is the interpretation of madness as a higher form of sanity that allows feminist critics finally to read "the Yellow Wallpaper" as a woman's quest for her own identity. When

that Gilman builds upon Mary Wollstonecraft's treatise *Vindication of The Rights of Women (1792).* For Gilman, the home is an institution owned by man in which wife and children are forcibly held by virtue of their economic dependence and the power of patriarchy. Gilman applies the same standards of citizenship to the domestic sphere as we do to the public sphere insisting that personal relationships such as mother/child, husband/wife are really social relationships, the reality of which is obscured because it is located in the privacy of the home. In her diaries, Gilman carries out a sociological analysis of work, arguing that it is through the work we do that we receive a social definition of ourselves. For Gilman, the implication of this idea for women is that they are socially defined primarily as wives and mothers, since that has been regarded as their main work even if they are performing other tasks in life. Women's oppression has damaged them placing them in a subordinate position and the result is that men's work came to be regarded as more important than women's. In fact, work defines women by their gender whereas men's work does not define them primarily by their gender. In fact, Gilman seeks to reclaim the potentialities of womanhood. A woman is alienated from herself as a whole person in a culture that values her in parts mainly as mother, wife, sexual being, but not as a fully formed autonomous person.

134). It is inherent in the behavioural pattern of the dependent and helpless role assigned to woman.

Examining the writings of women who know madness from experience as opposed to scholars who know about madness leads to a rich literary corpus. Much of it takes the form of autobiographical fiction, with complex symbolic structures and multiple levels of meaning incorporated into the narrative. This brings us to a consideration of Charlotte Perkins Gilman's (1860-1935) narrative, "The Yellow Wall paper", (1891) as a case study in which the foregoing issues discussed gather strength.

Gilman's "The Yellow Wall paper" attracted the attention of feminist critics because it draws on the autobiographical experiences of its author. They emphasize the aesthetic and the political dimensions of the text. The text has an easily recovered historical basis. It reflects stereotypical ideas of Victorian femininity. In fact, methodologies which rendered contexts a legitimate part of the reading experience in the academy used this text for historical and contextual literary studies of the material conditions of women's lives, a woman writer's experience and the discourses of medicine in relation to femininity.

In a study discussing Gilman's contribution to the promotion to the rights of women, Anne J. Lane points out

only occur within a world in conflict, within a conflict of thoughts. The question of madness, according to Felmen, is that which turns the essence of thought into a question.

On another scale, Phyllis Chesler's *Women and Madness (1975)* discusses a female psychology conditioned by an oppressive and patriarchal male culture. In traditional culture, the ethic of mental health is masculine. She states that it is clear "that for a woman to be healthy she must adjust to and accept the behavioural norms for her sex even though these kinds of behavior are generally regarded as less socially desirable ...." (68-69). The social role assigned to woman from her initial family upbringing throughout her subsequent development, is that of serving the authoritative and central image of man; "a woman is first and foremost a daughter\ a mother\ a wife. Madness is either the acting out of female role or rejection of the sex-role stereotype (Chesler 56). For Chesler, madness is not rebellion, political protest or social and cultural revolution; it is the impasse confronting those whom cultural conditioning has deprived of the very means of protest or self- affirmation. Far from being a form of contestation, 'mental illness' is a 'request for help, a manifestation both of cultural impotence and of political castration. On her part, Felman comments that "this socially defined help-needing and help-seeking behaviour is itself part of female conditioning" (*Women and Madness*

> *repressing* literature, the sole channel by which madness has been able throughout history to speak in its own name... it is its repression that makes literature today a topical question whose stakes - like those of madness - are political (15).

Felmen adds that this contradiction involves crucial truth. By virtue of their very historical opaqueness, "madness and literature have been made partners throughout history as objects of misapprehension and denial, as gravitational poles for the very energy of repression as it is activated within a shifting but ultimately irreducible field"(16).

Felmen quotes the definition of "Folia" in the *Encyclopedie* saying that "blindness is the distinctive characteristic of madness" (*Writing and Madness* 35). She proceeds to elaborate on the idea that what characterizes madness is "a blindness *blind to itself*, to the point necessarily entailing an *illusion of reason*" (*Writing and Madness* 35). However, if this is the case it will be difficult to know where reason stops and madness begins, since both involve the pursuit of some form of reason. In fact, reason and madness are inextricably linked; madness is essentially a phenomenon of thought, "which claims to denounce, in another's thought, the Other of thought: that which thought is not" (Felmen, *Writing and Madness* 36). Madness can

become a beautiful object and the preoccupation with the real and the metaphoric looking glasses, females develop anxiety about their bodies. In nineteenth-century, Gilbert and Gubar believe that afflictions such as anorexia and agoraphobia "carry patriarchal definitions of femininity ... and function as ...parodies of social prescriptions" (54). Moreover, for women conditioned to lives of reticence and domesticity, fears of public and unconfined spaces are inescapable. The madwoman image recurs. Female authors project their rebellious impulses onto mad or monstrous heroines who dramatize their own self-division in their desire both to accept the strictures of patriarchal society and to reject them. Unlike her male counterpart, the female artist must struggle against the effects of socialization and which produce self-annihilating conflicts (Gilbert and Guber 49).

In literature, madness which is silenced by society is given voice. In her book *Writing and Madness (1978),* Shoshana Felmen describes a theory of madness as resting on paradox. A kinship exists between literature and madness due to their similar destinies of repression and disavowal. The contemporary scene is structured by a contradiction: at the very moment some claim to be liberating madness or

> to be undoing the cultural codes responsible for its repression, they are in fact denying and

behave like angels they must be monsters. Social historians like Jessie Bernard and Phyllis Chesler study the ways in which patriarchal socialization literally makes women sick, both physically and mentally. Hysteria, as Freud defines it is a 'female disease,' not only because it takes its name from the Greek word for womb, *hyster,* but also because hysteria occurred among women in turn-of-the-century Vienna. Moreover, throughout the nineteenth century this mental illness, like many other nervous disorders, was thought to be caused by the female reproductive system. There is an implication that femaleness is in itself a deformity.

According to the Romantic poets, imagination is dangerous for women in patriarchal culture and mental exercises could have dire consequences. In this respect, John Winthrop, the governor of the Massachusetts Bay Colony, noted in his journal in 1645 that Anne Hopkins "has fallen into a sad infirmity, the loss of her understanding and reason ... by occasion of giving herself wholly to reading and writing." He adds that "if she had attended her household affairs, and such things as belong to women... she [would have] kept her wits" (2). The insinuation is that female art has a potential of neurosis.

In fact, patriarchal socialization causes diseases of maladjustment to the social environment; learning to

struggled in isolation that "felt like illness" and alienation that "felt like madness" to overcome the anxiety of authorship.

On another plane, Emily Dickinson believes that women writers inhale 'despair' from all the patriarchal texts which deny female autonomy and authority. They also inhale 'despair' from all their foremothers who have conveyed "their traditional authorship anxiety to their bewildered female descendants" (475). Furthermore, Annie Gottlieb summarizes the ways in which, for women, "infection in the sentence" is intimidating:

When I began to enjoy my powers as a writer, I dreamt that my

> mother had me sterilized! (Even in dreams we still blame our mothers for the punitive choices our culture forces on us.) I went after the mother-figure in my dream, brandishing a large knife; on its blade was writing. I cried, "Do you know what you are doing? You are destroying my femaleness, my *female power,* which is important to me *because of you.* (53)

When women writers seek motherly precursors, all they find is infection. It is in fact debilitating to be a woman in a society where women are warned that if they do not

believed it was an invention designed not to liberate the mad from political coercion and the pressures of social conformity, but to disguise and rationalize it.

In feminist critical theory, creative female subculture has been established against terrible odds. Patriarchal society associates the pen with energy and authority and thus with males solely. For intelligent and ambitious women who reject the passive roles assigned to them by patriarchal society, madness came to represent a form of freedom and rebellion. In their study, *The Madwoman in The Attic (1984),* Sandra M. Gilbert and Susan Gubar contend that in a patriarchal society, the woman writer experiences her gender as "a painful obstacle or even a debilitating inadequacy" (50). Women are victimized by their sense of inferiority. For the female artist, such victimization is intensified by her loneliness, "her feeling of alienation from male predecessors, her urgent sense of her need for a female audience, her fear of the antagonism of male readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, and her anxiety about the impropriety of female invention", Gilbert and Guber also emphasize the woman writer's struggle for " artistic self-definition and her persistence to differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart" (50). In fact, foremothers of contemporary women writers

was created, and the moral values attached to the Leper had to find another scapegoat. As the madman had replaced the leper, the mentally ill person came to be regarded as a subhuman and beastly scapegoat and hence the need to protect others from him/her. Occasionally, voices pleaded that the mentally ill should be treated kindly.

Foucault depicts the institution of the French Hôpital General in the mid-seventeenth century as the first state-sponsored mass incarnation of the 'mad.' It is straightforwardly politically coercive: "A quasi-absolute sovereignty ... a writ of execution against which nothing can prevail-the Hôpital General is a strange power that the king establishes between the police and the courts, at the limits of the law: a third order of repression" (40). Accordingly, Foucault believed that the asylums were basically transparent means of social control and of the ritualized affirmation of the dominant social ethnic. It is noteworthy that Foucault cites the character of the madman in the literature of fables and farce in the Middle Ages as "no longer simply... ridiculous ... he stands center stage as the guardian of truth- playing." Foucault explains further that "the madman ... reminds each man of his truth; in a comedy where each man deceives the other and dupes *himself ... he utters ... the words of reason*" (14). Foucault opposes the idea of the medicalization of madness. He

social motivations underlie the semantic transformation of varieties of human misery into categories of mental illness. Folly, from this point of view, is not a medical phenomenon, but a phenomenon of social engineering, manipulation, and coercion, and of a politically motivated labeling of deviant behavior. Foucault tries to re-establish folly and unreason in their rightful place as complex human phenomenon, part and parcel of the human condition. His studies recreate mental illness, folly and unreason from original documents and as they existed in their time and place.

According to Foucault, there are different facets to the problem of madness. The seventeenth and eighteenth centuries witnessed much social unrest and economic depression, which they tried to solve by imprisoning the indigents with the criminals and forcing them to work. The crazy fitted naturally between these two extremes of social maladjustment and injustice. Only in 1780's that legislation had been considered or passed to separate out criminals and indigents from fools. However, this legislation was meant to protect the poor, the criminal and the man imprisoned for debts from the frightening bestiality of the madman. Foucault points out that between 1200 and 1400, there was a connection between the attitudes toward madness and the disappearance of leprosy. When leprosy vanished, a void

powers" of the unconscious (29) which assume mastery over the mind and prevent an integration of the life of feeling and instinct with rationality and social consciousness.

From a psychological perspective, Freud's theory of madness connects to the phenomena of unconscious mental activity. He depicts mental illness as situated within a doubled center of reality; the world from which the ego has withdrawn but to which it still retains a tenuous relation. Freud emphasizes the fundamental role of dreams in his development of a psychology of madness; he attributed his greatest insights into mental illness to his discovery of dream-theory. For him, the nature of dreams holds an eminent place in the explanation of insanity. In his conceptual framework of the state of madness, there is low valuation of reality.

On another plane, Michel Foucault conducts an inquiry into the history of psychiatry and the concept of mental illness within a social and historical framework. Foucault calls into question reigning assumptions about history and nature of psychiatry and the whole concept of mental illness. He challenges the very reality of madness as a disease and opposes the description of psychiatry as the science of treating disease. He believes that political and

emerge as kindred phenomena, sharing many of the same underlying structures, each illuminating the other in significant ways. For him, "In order to arrive at what is normal ... we shall have to study the pathological with its distortions and exaggerations" (Hegel 4). The essence of madness, according to Hegel, is the "state in which the mind is shut up within itself, has sunk into itself" (20). The three expressions of this state of withdrawal and separation correspond to the three main forms of madness that Hegel identifies as 'idiocy,' 'madness proper' and 'mania or frenzy.' Madness is thus a "sinking back" of rational consciousness into the more primitive world of instincts and drives, what Hegel calls, "the life of feeling." In a state of madness, feelings, passions and instincts of the soul are liberated; "the earthly elements are set free" and the "natural self... gains mastery over the objective, rational... consciousness" (26). Hegel rejects the reduction of madness to exclusively material factors. He insists that insanity must be grasped as an illness that is at once "mental and physical" (23), and that they are bound up with each other (23). There is a complex interplay between mental and physical aspects of madness. As all mental illnesses, it is a struggle between physical and spiritual dimensions of the soul. It is more specifically defined as a desperate "struggle for liberation" (29) from nature, from the "dark, infernal



The Politics and Poetics of Madness: A Reading of Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wall paper"

Dr. Maha Abdel- Moneim Emara (*)

Although madness has been a prominent theme in literature since ancient times, it was in twentieth-century when writers found it particularly suited to portraying the modern world. It was believed that the First and Second World Wars in addition to the increased mechanization of the twentieth century contributed to a sense of psychological imbalance. Thinkers and writers have equated madness with an escape from a complex and difficult existence.

Hegel's theory of madness locates mental illness within the soul. Insanity is a necessary stage in the development of spirit. States of insanity and rationality are not conceived of as opposites, but in many respects they

(*) Lecturer, Department of English, Language & Literature, Faculty of Arts, Ain Shams University

ينظر البحث إلى قصة دافيد ليك على أنها تُلبى رغبة كامنه لدى البعض لاستنساخ الكون والجنس البشرى من خلال التكنولوجيا والخيال، وذلك لأنها تسمح للكاتب أن يتذوق نيابة عن الآخرين طعم الإثارة والمخاطر من جراء المشاركة فى القدرة الإلهيه والإبداع الكونى بدون أى خوف من الإدانة، وذلك لأن بطل القصة يحاول أن يُحاكى—من خلال الوسائل التكنولوجيه—عملية إنشاء الكون، ثم يحاول جاهداً بعد ذلك أن ينقذ الخلق من تبعات وعواقب مُخططه الطموح. ويخلص البحث في النهاية إلى اثبات أنه كما نجح دافيد ليك فى تحقيق رؤيته الفنيه الإبداعية فى الموائمة بين ماوجد نفسه فيه وبين الواقع، فانه قد نجح أيضًا فى حفر حفرة وضع فيها كلا من العلم والدين، وترك القراء فى مواجهة تفسيره الغامض لمعضلة أصل الكون ومأزق الوضع الإنسانى.

ملخص

الدين والعلم والإبداع فى قصة دافيد ليك "الخالق"

د. محمد الحسينى منصور(*)

يناقش هذا البحث العلاقة بين العلم والدين والإبداع من خلال مناقشته لقصة من قصص الخيال العلمي للكاتب الاسترالى دافيد ليك "الخالق" التى يناقش فيها كُنه الكون بتقنية تثير الشك فى نفس القارئ، حيث يدمج علم الأساطير الكلاسيكيه، والكتب المقدسة، قديمها وجديدها، ونظرية تشارلز داروين للتطور، ومن شكك فى الأمور الثابته فى الديانات مثل فريدرش نيتشه فى إنكاره للألوهيه والتاريخ الغربى، وذلك من أجل إنشاء عالمه الكونى الذى يحاول من خلاله كفنان أن يوانم بإبداعه بين ماقرأه وبين مايجد نفسه فيه وبين مايحاول الوصول إليه من فهم لكنه الكون، واستكشاف للمعانى المتضمنه فى هذه اللعبة الكونيه لكل من الخالق والمخلوق. وإذا كان البحث يوضح محاولة الكاتب فى اظهار تأثير العلم فى الحياة الانسانيه ومقاومة المظالم والتظاهرات فى المجتمع المعاصر، فإنه يوضح أيضًا الشكوك التى تنتاب دافيد ليك فى امكانية مساعدة العلم للإنسان فى ايجاد مخرج من الفخ الكونى الذى وجد نفسه داخله، وكذا فى قدرة تكيف الإنسان على الموانمة بين ماوجد نفسه فيه ومحاولته الخروج منه فى عالم يموج بالشر.

يوضح البحث محاولة الكاتب إيجاد حل للتوترات الموجودة بين العلم والدين فى إطار جمالى، لأن تصوره الدينى وفكره الفلسفى عن الوضع الإنسانى لايمكن أن يهدى إلى معتقد دينى، ونتيجة لذلك، فإن الكاتب يسوق القضايا التي تتعلق بطبيعه الخالق، والعلاقة بين الخالق والخلق، وأصل الشر ووظيفته في العالم فى شكل جمالى وليس دينى، حيث تتشابك هذه القضايا مع إفتراضه الزاعم بأن حقيقة هذه القضايا متوقفة على الخيال الإنسانى، وأن الآلهة تنتمي أولا وقبل كل شيء إلى الفن، وأن القدرة الإبداعيه مرتبطة على نحو وثيق بكل من أصل الآلهة ونشأة الكون.

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة بنها.

Stapledon, Olaf. "From Star Maker." Science Fiction: A Historical Anthology. Ed. Eric S. Rabkin. Oxford: Oxford UP, 1983. 286-313.

Stine, Harry G. "Why Go into Space?" *Science Fiction: The Future*. Ed. David Allen. 2nd ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1983. 22-33.

Tolley, Michael J. "Lake, David (John)." *Twentieth-Century Science-Fiction Writers*. Ed. Curtis C. Smith. 2nd ed. Chicago: St. James P, 1986. 418-420.

Warrick, Patricia S. *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1980.

Zimmerman, J. E. *Dictionary of Classical Mythology*. New York: A Bantam Book, 1971.

Halliwell, Jonathan J. "Quantum Cosmology and the Creation of the Universe." *Scientific American* (December 1991): 76-85.

Heard, Gerald. "Science Fiction, Morals, and Religion." *Science Fiction: The Future*. Ed. David Allen. 2nd ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1983. 367-381.

Lake, David. "Creator." *Science Fiction: The Future*. Ed. David Allen. 2nd ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1983. 60-81.

Lamberton, Robert. *Hesiod.* New Haven: Yale UP, 1988.

Lem, Stanislaw. "On Stapledon's Star Maker." Trans. Istvan Csicsery-Roney, Jr. *Science-Fiction Studies* 14.1 (March 1987): 1-8.

Mansour, Mohammad. James Joyce and Myth. *Faculty of Arts Journal (Banha University)* 14 (Jan. 2006): 1-44.

Matter, Ann E. "The Virgin Mary: A Goddess?" *The Book of the Goddesses Past and Present: An Introduction to Her Religion.* Ed. Carl Olson. 1983. New York: Crossroad, 1985. 80-96.

Nash, Ronald H. *The Concept of God: An Exploration of Contemporary Difficulties with the Attributes of God.* Grand Rapids, MI.: Zondervan Pub., 1983.

Plutarch. *Plutarch's Moralia.* Trans. Frank Cole Babbitt. Vol. 5. 1936. London: William Heinemann Ltd, 1957.

Ruether, Rosemary Radford. *Sexism and God-Talk: Toward a Feminist Theology.* Boston: Beacon Press, 1983.

-----. *Womanguides: Reading Toward a Feminist Theology.* Boston: Beacon Press, 1985.

Works Cited

Bainbridge, Beryl. *Forever England: North and South.* London: Duckworth, 1987.

Baumer, Franklin L. *Religion and the Rise of Scepticism.* New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1960.

Bleeker, C. J. "Isis and Hather, Two Ancient Egyptian Goddesses." *The Book of the Goddesses Past and Present: An Introduction to Her Religion.* Ed. Carl Olson. 1983. New York: Crossroad, 1985. 29-48.

Bolen, Jean Shinoda, M. D. *Goddess in Everywoman: A New Psychology of Women.* New York: Harper & Row, 1984.

Christ, Carol P. "Symbols of Goddess and God in Feminist Theology." *The Book of the Goddesses Past and Present: An Introduction to Her Religion.* Ed. Carl Olson. 1983. New York: Crossroad, 1985. 231-251.

Clute, John. "C. S. Lewis." *Science Fiction Writers.* Ed. E. F. Bleiler. New York: Charles Scribner's Sons, 1982. 243-248.

Copleston, Frederick S. J. "Nietzsche." *Modern Philosophy.* Vol. 7. Part II of *A History of Philosophy.* 9 vols. Garden City, N.Y.: Image Books, 1965. 164-194.

Emerson, Ralph Waldo. "The Poet" Essays II. Vol. III. 1844. 30 June 2008 <http://www.rwe.org>

Feyerabend, Paul. "Creativity—A Dangerous Myth." *Critical Inquiry* 3.4 (Summer 1987): 700-711.

Frye, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature.* San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

vacancy of existence" (qtd. in Baumer 204), Lake's skepticism avoids plunging the reader into the abyss of existential nihilism or into the pit of despair. There is no sense of panic in "Creator"; there is no dread of life, but a reassuring quest for meaning beyond the regression to older faiths. What is imperative is neither the fear of science nor a retreat to blind faith, but an awareness that willful moral conduct can ensure a merciful world. Paul Tillich has stated that "twentieth-century man has lost a meaningful world and a self which lives in meanings out of a spiritual center" (qtd. in Baumer 205). In Lake's view, the loss of that spiritual center does not inevitably lead to irreparable damage. Dealing with such thorny issues needs moral integrity and spiritual courage. The shortcoming of David Lake's provocative vision is its inability to transcend the boundaries of an anthropomorphic, gendered deity, to venture beyond the trappings of Western history (presented as universal history), and to ascend to a higher degree of imaginative originality.

39) and attempts to explain evil via the Fall of Man and to offer Christ as the solution, since Lewis is convinced that in Jesus Christ myth became fact and that his story really happened. On the other hand, Lake's "Creator" refuses to be an exercise in Christian apologetics. Neither is it characterized by a punitive mood. In contrast, it rejects the myth of the Fall and seems reluctant to embrace a teleological universe. Like Arthur Clarke and Robert Heinlein, David Lake suggests that salvation rests on humankind's shoulders and is contingent upon an inner growth that would radically alter the nature of homo sapiens as currently known. Lake is not perturbed by atheism; even in a godless universe where evil is a constant force, there is hope for humanity if it chooses an ethical life.

In *Star Maker*, critically acclaimed as a monumental work of cosmogonic SF, Olaf Stapledon suggests that before the tragic inevitability of death and the inexplicable motives of the Creator, human beings must raise a hymn of exaltation:

> Oh, Star Maker, even if you destroy me, I must praise you. Even if you torture my dearest. Even if you torment and waste all your lovely worlds, the little figments of your imagination, yet I must praise you. For if you do so, it must be right. In me it would be wrong, but in you it *must* be right. (313)

Lake is not ready to spin such a theological eulogy, but he will probably agree with Paul Feyerabend's position that "We need arguments—but we also need an attitude, a religion, a philosophy, or whatever you want to call such an agency with corresponding sciences and political institutions that views humans as inseparable parts of nature and society, not as their independent architects" (710). Unlike Karl Jaspers, who has claimed that the modern mind "aware of the loss of the sense of a divine presence in the world" feels an "unprecedented

Lake's ironic proposition, that our world may have been created by a bored genius of a higher civilization whose divinity is the result of technological sophistication and that creation is "a cosmic game" whose aim is to cure his existential ennui, is a straightforward provocation to the fundamentalists. Challenging long-established "sacred truths," Lake cannot exclude the possibility that perhaps God does use us for his own high ends, and perhaps His incarnation as Jesus Christ served an expediency. In an Age of Science and Technology when humans are able to transform themselves into gods, traditional dogma fails to edify. The crutch of blind faith has been discarded. But our need for genuine moral sensibility still remains. If humanity is to avoid a purely technophilic and disinterested approach to life and if science is to do better than produce self-indulgent, callous gameboys like Harriman, then moral justice (not necessarily religious) and mercy must be the governing principles of existence. Such scruples do not need to be externally imposed by any deity or communicated by any divine messenger, but rather must be reached after a profound self-exanimation and deliberate probing into the human consciousness. To proclaim that "God is dead" is not a catastrophic but a cosmic challenge. It is a controversial matter up to a believer or a non-believer. After all, if the Creator really exists, It will continue to do so whether Its creatures acknowledge It or not.

David Lake has claimed that "the main influences" on his writing are H. G. Wells and C. S. Lewis, "and the clash between these two authors' values" (Tolley 419). C. S. Lewis's work "deeply reflects adamantly held Christian convictions about the nature of the world and about the appropriate rendering of Christian truths in words, image, and plot" (Clute 243). It functions as a "vehicle for theological argument" (Bainbridge

he has no time for a mutually fulfilling relationship with a woman. Crystal's addiction to the creatron alienates Aphra. As a result, the cosmic game replaces sexual intercourse, and the machine replaces the woman.

If imaging God solely through one gender is sexist, so is "the shift from thinking of cosmogenesis as analogous to sexual reproduction to thin-king about the world as the product of verbal command and technological manufacture," as Ruether writes in *Womanguides* (44). In the depiction of Aphra such a shift is implicit. Under the influence of Aphrodite, an artist is engrossed in a creative process much like a lover is engrossed in his woman. In contrast, Aphra cannot be credited for Crystal's creativity because it is the power of technology that makes thihgs happen. Even when Crystal is purged from his addiction, he continues to be inspired by his mechanical muse. The return of Aphra to his bed is a clumsy attempt to demonstrate that his sex drive is back as well. To Aphra's role as a sex object Lake adds the noninstrumental part of an admirer. As the narrator observes, she stands beside him as "the perfect audience" to Jay's cosmic games; she presides "like a spirit of beauty over his world" (81). Lake betrays his androcentrism first by not providing his female character with her own creatron, and second by claiming that Aphra shows "a special weakness for world-conquerors." The fact remains that though she enjoys indiscriminately both sinners and saints, both the villains and the virtuous, they are still Crystal's. She is not allowed within the boundaries of the story to create her own.

To sum up, it is apparent that the reproduction of the cosmic drama does not aim at proselytizing readers, nor is it an apology for the human aspiration to replace God. There is a sense of weariness and resignation mixed with lingering fascination about the cosmic scheme of things. Undoubtedly,

biological with electronic procreation, so the male brain can enjoy it without the consequences of actual intercourse with a woman. On Olympus women have been relegated to the role of sterile sexual partners and passive admirers of male ingenuity and creativity. Their representative is Crystal's girl friend named Aphra. A modern version of Aphrodite, she possesses the physical characteristics of the classical archetype but lacks equivalent power. Lake's goddess of love is a blue-eyed, voluptuous blond, and conveniently sterile. She is seen reclined upon the "foam-force field" (71) on Jay's anti-gravity bed, swallowing "the pill which rendered her at once immortal and sterile," and washing it down "with a shot-glass of nectar" (71). Though the vocabulary aims at establishing a link between Lake's female character and the classical Goddess of Love, one should not take such verbal association at face value.

In Greek mythology, Aphrodite (She-of-the-foam or foam-born) is a powerful presence intimately associated with sexual experience and procreation. Her power is evident in the fact that she "caused mortals and deities to fall in love and conceive new life." Furthermore, in "all her relationships, the feelings of desire were mutual; she was never a victim [. . .]" (Bolen 224). Unlike the classical model, Lake's Aphra is powerless. First and foremost, she is unable to induce an irresistible passion in Jay Crystal. Second, sexual intercourse with her, though consummate, remains barren. Third, she is reduced to a nag who whines about Jay's absent-mindedness during their love making: "Your mind's not on it when we make love any more" (71). Whereas the classical Aphrodite "symbolizes the transformative and creative power of love" (Bolen 224), Aphra stands for the woman superseded by the creatron. Not only does the machine provide an outlet for male creativity, but it also overpowers the male to such an extent that

In *A History of Philosophy*, Frederick S. J. Copleston points out that "if existence is justified as an aesthetic phenomenon, the fine flower of humanity will be constituted by those who transmute existence into such a phenomenon and enable men to see existence in this way and affirm it. In other words, the creative genius will be the highest cultural product" (172-73). This creative genius hovers triumphant in Lake's story. The author creates a fictional universe in which the hero with the help of technology actualizes the creative impulses of his being and from whose subconscious rises the actual history of the human race. Each consecutive act of creation affirms the power of male authorship. It is relevant to point out, as Ruether explains in *Womanguides*, that throughout the centuries we see "a process of progressive patriarchalization" in the creation stories. Along with the emergence of a male Creator who displaces the original mother Goddess we also observe a shift in the imagery of creation "from procreation to that of artisan tool-making and verbal fiat" (38). This shift is conspicuous in the story. Lake's male demiurgos creates life through a verbal command. As a result, the Lakeian cosmogony is poignantly an androcentric model keeping the gender line intact. The inexhaustible fecundity of the fathers passes onto the sons and is manifested in their creative acts. Like God the Father, Lake may multiply himself indefinitely with fictional births of sons (Osiris, Jay Crystal, Samael Harriman) who in turn emulate their creator by replicating his act. Thus the actual world is fictionalized and the fictional world attains a realistic plausibility.

It is not surprising then that in his cosmic vision, there is no instrumental role for the female sex. Since the immortality pill has rendered the Olympians physically sterile, mental fertility has become paramount. Science has substituted

And the fact that such an assertion is put in the villain's mouth does not absolve Lake from its implications.

Like Vonnegut in *The Sirens of Titan*, Lake pokes fun at Western presumptions; he places Western culture in a box; he presents it as a computer-generated reality. Nonetheless, he remains trapped in the Western world view because he seems reluctant to take an imaginative leap and reinvent the world; he merely rediscovers the old one and finds it wanting. His androcentric vision rejects the possibility that a peaceful and conflict-free universe may be fulfilling, for such a possibility would negate the trait of aggressiveness so essential for manhood. Harriman's assertion that we must find artistic ways to allow "very many people to indulge harmlessly in delicious savagery" (66) is a veiled premise that governs Lake's artistic endeavor. Though provocative in many respects, Lake's vision has not broken entirely from the trappings of patriarchy. Whereas the Greek poets, Hesiod and Homer, presented gods of both sexes, Lake chose a male character to embody his vision of the cosmic ruler. As Ruether writes, in *Sexism and God-Talk*, We must not forget that "[m]ale monotheism reinforces the social hierarchy of patriarchal rule through its religious system in a way that was not the case with paired images of God and Goddess" (53). Northrop Frye has put it succinctly: "God is male because that rationalizes the ethos of a patriarchal male-dominated society" (107). In "Creator," the clients of Creation Corporation are men; at least that is the impression the reader gets from the conversation of the two male characters and from the fact that the only female figure in the plot is marginalized, to put it mildly. As in the Bible, godhood is exclusively a male business. The story's narrative sustains a chain of male-created, male-centered, and male- controlled universes.

window into the elusive recesses of human psyche. In this respect the toy of science proves beneficial. In its virtual reality, the hero grasps the conditions of the human predicament and is lead to the realization that life characterized by mercy and love is the only life worth living. The creatron acts like a catalyst to Jay Crystal's transformation into a moral agent. Moreover, it has positive aesthetic results; it elevates the hero from a "writer of delicate little sketches" and a simple kine-screen artist to a "new master dramatist." His status on Olympus after his personal drama on the creatron is that of a poet laureate of the human condition.

Regardless of the story's subversive speculation on religion, its stroll through the centuries and the history of Western civilization does not transcend the patriarchal worldview. The wars, conflicts, and genocides are presented as the ultimate source of creativity and high art. Homer's work and the ancient Greek tragedies are hailed as artistic examples par excellence. Lake's admiration for classical art is expressed through Crystal's assertion that "They don't write poetry like that nowadays—not in our universe" (69). The lack of great poetry on the futuristic Olympus springs from the lack of wars—the ultimate activity of consummate manhood. Although Lake denounces excessive violence as appalling, he nevertheless accepts aggressiveness as a mixed blessing. Once massacres, bloodshed and genocide—the stuff great literature is made of—are eliminated, human sanity and creativity will suffer unless they find another source, like the creatron: "Before the Box was invented, you should have seen the figures for intakes into mental hospitals, attempted suicides, even murders. People must have their kicks, you know" (75). The assumption that human beings even as "godlike selves" are in need of outlets for the vicarious enjoyment of aggression is contestable.

bleeding profusely, but it also hushed the matter up and continued to sell its machines.

In addition, we cannot rely on technology to solve the perennial problems like pain, cruelty, injustice, and death. The introduction of a new wonder toy in Jay Crystal's life does not solve his existential anxieties. The creatron proves to be a mixed blessing because, on the one hand, it saps Crystal's public life, it turns him into an addict, and it nearly kills him. It is a new Pandora's box[5] that displaces violence and aggression, but does not eradicate cosmic evil. On the other hand, it purges Crystal's stubborn insistence to "perfect" the world according to his own liking. It enhances his understanding of universal pain and suffering and makes him conscious of the evil in his own psyche. Therefore, science can be perceived as the Fortunate Fall, not a fall from Eden into the realm of sin, but a fall into the dark depths of the human unconscious. The creatron allows Jay Crystal to face the evil within himself and to come to terms with it. It facilitates the conquest of the self, by providing a

---

[5] Pandora is "the 'Eve' of mythology. Hesiod says she was the first mortal female who lived. She was made with clay by Hephaestus at the request of Zeus, who desired to punish Prometheus for stealing fire from heaven by giving him a wife. All the gods and goddesses of Olympus vied in giving her gifts: Aphrodite gave her beauty and the art of pleasing; the three Graces gave the power of captivating; Apollo gave the talent of singing; Hermes gave her eloquence and deceit; Athena gave rich ornaments and skill in woman's work; others gave lovely clothes, beautiful flowers, and a crown of gold; Zeus gave her a beautiful box. But Prometheus, sensible to the deceit of Zeus, refused to accept Pandora; his brother Epimetheus (Afterthought) did not possess the same sagacity and prudence, and he married her. They became the parents of Pyrrha, the future wife of Deucalion. Pandora opened the box (some say it was Epimetheus). When the box was opened, a host of plagues escaped to harass hapless man; only Hope remained in the box" (Zimmerman 191).

and perhaps some day the creator of its own original cosmos. Lately, science has delivered on that promise, has indeed turned humans into universe-makers by allowing them to construct computer-made worlds through the technology of virtual reality, thus taking a step closer in emulating the divine creative act. Lake's story anticipates the new Sphinx riddle ("who will be the gods, and who the creatures?") posed by science, for his conception of the creatron antedates virtual reality by nearly a decade. It also cautions us to be aware of the fact that no matter what precautions we take, we can never be sure that we have absolute control over our high-tech culture. There is always the risk that our sophisticated toys will backfire. Destruction may always be imminent.

It is characteristic that even the Creation Corporation acknowledges that there may exist a remote possibility for things to go wrong. Despite its "constant surveillance" of its clients' brain monitors and the assurance of its engineers that the "special kind of empathy" knob has been removed from the new line of creatrons in order to make them "much safer than the early ones" (71), the industry is unable to prevent the risk the machine poses to Crystal's life because it cannot foresee the unpredictability of human behavior. My point is that Lake is not technophobic, but rather humanphobic. If human beings get hooked to techno-products to the point of self-destructive addiction, then science is not the culprit. Also, Lake is suspicious of the ethics of commercialized scientific application. Through the confidential comments of the Corporation's chief agent we learn that in the early days of creatron development a few accidents took place involving "people who weren't sensible" (70). The Creation Corporation not only found an employee "strapped to the machine" and

Creator" (Lem 6). The concealment of God's motives has been a source of restlessness and frustration for humanity. Faced with an impenetrable conundrum, it is forced to either resign from the quest of unraveling the mystery, "put logic on the shelf' and surrender to the divine will, or rebel against the Creator's "immanent dishonesty." Refusing to concede defeat and render human logic to faith science and scientific inquiry try to expand the limits of our intellectual power and to enhance the capability of our inquisitive spirit.

In "Creator" neither traditional religion nor science seems to come out a clear-cut winner, for if the former is incapable of securing peace on earth and good will toward Man, or redeeming the world from evil, the latter is incapable of delivering utopia. The metaphysical paradise may be an illusion. We can never be sure that God exists or whether humankind collectively will accept the challenge of the cross. Seen as a contemporary symbol of the cross, the creatron may be the catalyst for human sacrifice in the name of love and universal brotherhood, but in the story it does not deliver the new Jerusalem. Lake cannot ignore that, despite the ecclesiastical propaganda, the crusades, the purges, and the proliferation of religious doctrine for twenty centuries, the world is still a place of cruelty and injustice. Yet, he finds appalling the notion that the creator may be a self-indulgent cosmic bully (embodied by Harriman) and that creation may be nothing but an adversarial game between the supreme power and humanity.

The displacement of religion by science does not lead Lake to admonish human (male?) appropriation of divine creativity as self-destructive, but to present it only as a potentially risky business. Science has promised a machine paradise in which humankind will be the master of the universe

(81). Yet, Lake seems to agree with Nietzsche's rejection of absolute values and the idea of an objective and universal moral law. To put it differently, what really matters is not whether humans acknowledge or deny the existence of the Creator, but the path they choose to follow. Life in itself is full of horror and terror, but Lake affirms and embraces existence in all its darkness. The moral lesson of "Creator" states that pain, death, cruelty, violence, and evil cannot be eliminated from the universe, "because pain sharpens pleasure, and evil brightens good" (80). What's important is "to know which side you're on." Crystal's final realization is that "You still had to choose goodness—but you could choose it wholeheartedly only because goodness could never win out completely" (81).

Religion tries to persuade us that our meaning and value derive from the intentional creative act of the Highest Authority, although the motives of this creation are incomprehensible by human beings. In our attempt to fathom the purpose of creation, we inevitably arrive at the conclusion that God "concealed the logic of the act from us. It made it inaccessible to us, in that we are unable—and never will be able—to reach, comprehend, and reconstruct it. The world thus carries meanings for the Creator, but we cannot understand them through our logic." From this standpoint, the predicament of the human condition is the result of the original creative act minus the divine logic that necessitates it. As Stanislaw Lem insightfully explains, "[t]he lacunae and logical contradictions we encounter" when we try to reconstruct "a metaphysical system operating with the concept of a personal god" are traditionally filled "by love," since it is impossible to perform this reconstruction in a consistent manner. That is "we are expected to overcome every obstacle to the logical reconstruction of the incoherent system with trust in the

gesture of personal atonement, for the inherent dualism of Good / Evil that permeates the nature of creation and the scheme of things.

The sad fact remains: Crystal's Christlike immolation deriving both from guilt and humanitarianism does not alter the course of human history and does not transform humans into compassionate creatures. To illustrate this, Lake points out that the sacrifice has been negated by the subsequent events of cruelty in the name of God and by the eventual reign of atheism. The hero watches passively as he is "being hailed as a god" by a new empire which "paid lip-service to universal love and mercy, and at the same time embarked on crusades, on massacres of unbelievers and heretics" (80) invoking his name. Then the cognitive death of God follows: "nearly two thousand years of sub-time after the accident with the purple button" (81), Crystal's humanoids exclaim, "God is dead!" The story ends on an ambiguous note: it accepts that atheism is the prevailing condition of the modern world and implicitly attributes our alienation from morality partly to the rise of amoral science and partly to the failure of the church to practice mercy: "It was always the same story: all victories over cruelty quickly became cruel themselves" (80).

But unlike Friedrich Nietzsche—who saw all attempts to maintain a considerable part of the Christian moral system without its theological foundations a vain business, and who, thus, "exulted in the deed: deicide [. . .]" (Baumer 129) foreseeing a "period of gloom and eclipse" (128)—Lake is ambivalent. Though he affirms that modern society has killed God, at the same time, he denies that the universe is godless. Crystal is not perturbed when his creatures no longer acknowledge him. From his perspective he exists; he asserts that by stating: "How wrong they are [. . .] luckily for them!"

Cosmic evil emanates from the creator's subconsciousness and can be rectified partly through a deliberate act of self-sacrifice.

According to Rosemary Radford Ruether in *Sexism and God-Talk*, the shock of the Crucifixion gave rise to "Christology, the Christian proclamation of Jesus as Savior." And she adds, "the Resurrection experience enables the disciples to repudiate the possibility that the Crucifixion signaled the failure of Jesus' mission or his rejection by God" (122). The miraculous resurrection of Crystal, in contrast to the death of Osiris[4] (a Corporation employee who set a precedent by immersing himself completely in the time-continuum of his sub-universe but without surviving the experience), signals Lake's shift from paganism to Christian monotheism. Yet the writer is reluctant to whole-heartedly assert that the descent of Christ on earth has alleviated in any way the human predicament. It seems more like an act of self-expiation, a

---

[4] In the story, the death of Osiris and the resurrection of Crystal implicitly asserts the supremacy of monotheism, of male hegemony, and by extension affirms Lake's androcentrism. After all, "the primary symbols of both religious and secular culture in the modern West are male-centered" (Christ 234). As C. J. Bleeker explains in "Isis and Hathor," *The Book of the Goddesses*, in the famous myth of Isis and Osiris, the woman has the instrumental role. In contrast to the Christian myth in which the father revives the son and is the initiator of procreation (he impregnates the Virgin Mary), in the Egyptian myth, Isis impregnates herself with the seed of dead Osiris and bears a son. She takes the act of procreation into her own hands. The Christian myth, on the other hand, is a radical change toward patriarchy and the effacement of an active role for women. In Western tradition, female power is illegitimate and dangerous. Hence, "beyond the trinitarian godhead, the Christian pantheon is empty" (Matter 81). Indicatively, in "Creator" the reader experiences a limited pantheon, the hegemony of patriarchal power, and the effacement of an active role for women.

statement which rejects the Fortunate Fall as a prerequisite to human salvation, Lake has Crystal state that "Paradise was never lost—but maybe it can be found" (69). This statement sets the stage for Jay Crystal's sacrificial act, but it is an act which, unlike the disinterestedness of Christ's sacrifice, stems from "a profound sense of guilt" (77). In other words, for David Lake the hope for human salvation seems not to lie in a divine redeemer, but in the human consciousness. Jesus Christ descended into the kingdom of Hell, conquered death, and secured Paradise. Jay Crystal descends into the darkness of his own psyche and triumphs over himself. Therefore, the challenge of the human condition is the formation of a moral and merciful world despite the knowledge that evil is rampant. To stand for personal sacrifice in the face of ineradicable cosmic evil is to have conquered the self's dark side.

Crystal's role as both God the Father and Christ the Son and his desire to save humanity are not grounded on his benevolent nature, but mainly on the necessity to face the consequences of creation. Suffering and injustice in his sub-world incarnate Crystal's dark side. The creator feels a tremendous need to expiate himself before his creatures. The narrative's incriminating comment runs thus: "He was the callous God to whom the slaves cried in vain; he was also the killers, all the slavemasters, all the torturers. Somehow, he must expiate." Furthermore, "The evil was in himself; in himself he must destroy it. He would save the world, if it killed him [. . .]" (77). Consequently, the battleground where the cosmic forces of good and evil vie for dominance is none other than the consciousness of the creator. Lake challenges the exegetical tradition by refusing to pinpoint evil in woman. In "Creator" there is no temptress Eve to ruin the world for men and no Immaculate Virgin to restore the order of things.

Specifically, he selects "a young man with a short neat beard and shoulder-length hair." What attracts him is the young man's "greatness of soul, the burning pity" (78). Following the Christian Trinitarian imagery which, as Ruether writes in *Womanguides*, "sees God as relationality of Father and Son, or an 'older' and a 'younger' male" (22), Lake transforms the persona of Crystal the Creator into Crystal the Savior, reenacting thus the biblical drama. Indeed, the parallels with Christ's crucifixion and resurrection cannot be more obvious. When Crystal's body is found "stretched out" on the creatron—a high-tech sacrificial altar, a contemporary model of the cross—blood is running along his forearms and there are several wounds on his flesh, of which the one in his side is the worst. But if one expects a religious apotheosis, s/he will be disappointed. For Crystal, the reward is not a throne in Heaven, but an artistic elevation to poet laureate. Lake makes him "a new master dramatist" and a poet of passion with a universal following on the planet Olympus.

Whereas traditional faith tries to explain evil via the Fall of Man and offers Christ as the solution, David Lake assumes a radical position. He rejects humankind's incrimination and explains evil as a result of the creator's guilt. Sin in Crystal's sub-universe is not an arbitrary and absolute force which would damn his humanoids to perdition. Nowhere in the story does Lake accept the orthodox conviction that evil is the result of the human fall from grace or that an act of divine sacrifice holds the promise of an absolute redemption. On the contrary, the story suggests that cosmic evil derives directly from the creator. Crystal acknowledges that the fierceness, and the "sheer ingenious cruelty" (70) of his creatures emanate from the dark forces that lurk in him: "every bit was me! Out of the darkness of my mind, the things I hate took form" (68). In a heretical

exhibits a striking similarity with the Godhead in that he is motivated by mercy and love. He refuses to accept Harriman's obdurate attitude and arrogant chauvinism; he cannot settle for the role of a callous gameboy:

> 'No—no more annihilations,' said Jay firmly. 'I promised that to myself. These people are mine—I must help them, change them. I'll think of something.' (70)

> 'I must prove him wrong' muttered Jay. (75)

> But not so much, not what is actually going on in most places of my world! War, massacre, slavery, torture—surely that doesn't have to go on— (75)

The conviction that violence can be curbed when humanity is shown that the best way to live is to promote the "right moral action" and "mercy to all living things" (73) emboldens Crystal to descend into his subworld.

Initially, as a pre-Christian moral teacher (the Enlightened One), he preaches the Golden Rule: "All life was sacred: therefore abstain from injuring any living creature. And all life was one—" (73). In the "terrible and wonderful blue-and-white planet" of Crystal's making, the rise of philosophy and religion coincides with the advent of ancient Greek civilization. All the major historical periods (Classical, Hellenistic, Roman, Judaic, pre-Christian) are rapidly mentioned in order to arrive at the singular event of Jesus Christ's sacrifice. Indicatively, Jay Crystal chooses the monotheistic Jews to repeat the event. Though having been warned by Harriman not to indulge in total empathy, Crystal takes the risk and loses himself in the consciousness of a host creature.

> explore a better way—to see if I can't create a race without evils. This is not just a game: if I succeed, I may have some vital message to give to all of us in the real world.' (67)

However, in the eyes of Harriman such noble motives are but the illusions of a misguided, idealist creator.

Their distinct philosophies clash when the Installer tries to persuade Crystal that human evolution is inextricably linked to conflict and aggression. Harriman scoffs at his friend's naivety and insists that only carnivores and killers are "promising candidates for full humanity" (66). He is categorical: "Nice guys come last. In fact, they don't even run at all." History teaches that "Ambition is what got us to Olympus in the first place" and that it was "the space race that put our race in space" (67). Brute competition is the propelling force. Eventually, Harriman forces Crystal to concede that meek-and-mild races are great bores, who produce civilizations without human interest, and to admit the validity of the anthropological assumption, that meat-eating creatures with hunting skills and the proclivity toward an all-out competition among the members of their own species are the most likely to survive in an environment pervaded by evolutionary laws. Nevertheless, such admission is far from being an indication that Crystal has betrayed his scruples. Aggression may have contributed to the evolution of our species, but Crystal refuses to accept that "so much horror and so much evil" are essential to human civilization. It is evident that the writer sides with his hero in that he detaches Crystal from the company of Harriman. By severing the friendship between the two men, Lake condemns an unethical and disinterested approach toward life.

I have pointed out earlier that Crystal is not the unfathomable and omnipotent divinity of the Bible, yet he

In a nutshell, Harriman is a patronizing sadist who sports with the life of his creatures, enjoys their torment and assumes no responsibility about the consequences of his acts. For him, creation is but a game and he the ultimate gameboy. The cosmic drama whose scenario can be changed at will is a means of personal gratification for Harriman not a merciful act of cosmic redemption.

Unlike his rival, Crystal is very concerned about his conduct and its effects on the sub-universe and humanoid life. For him being engaged in a game of cosmic proportions is not light-hearted entertainment but a serious business. Lake juxtaposes Harriman's resignation to cosmic violence (stemming from the Installer's belief that aggression is endemic to human nature thus evil in the world inevitable), to Crystal's pacifist ideology and quest for a conflict-free world. The guilt he feels for the failures of the human race in his own time-continuum, fosters Crystal's utopian ideals. He strives to develop "a decent civilization, without that outmoded barbarism," to promote a "civilized interaction between individuals and species," and therefore, "avoid the unhappy history of our own early development" (66). It is Crystal's disgust with the destructive path of Western civilization that initially drives him toward the creation of a world devoid of horror, fear, pain, and suffering. He angrily harps: "Say, this is my creation, isn't it? My universe! Why do I have to have pain in it?" (64). Crystal's burning desire for a world without conflict and evil is apparent in his passionate speech:

> 'There must be another way,' said Jay stubbornly. 'Look, Harriman, we may have made it to Olympus, but—I've read history too, you know—but we wrecked our original planet doing it, and damn nearly exterminated ourselves in the process. The damage we did to the universe!—I'd like to

thrives in a world which caters to his personal pleasure; Harriman is a sadistic maker who rules his sub-worlds with arbitrary power and callous authority. Even his name Harriman (hairy man) connotes the barbaric quality of his nature. His physical appearance expands the symbolism: he is "a dark Olympian, as dark as Jay was fair" (60), with a "dark smile" (65) and "dark eyes" (68). Because he entertains a taste for violence and massacres, his creatures are carnivores and killer species. He derives a thrill by being incarnated as "the savage leader of a mighty horde of magnificent barbarians roaming through the jungle and the desert, the mountain and the plain, sacking towns and cities, holding at [his] mercy [his] cowering enemies and their equally cowering but much more attractive women" (66). In addition, he relishes slow and prolonged deaths among his creatures; therefore, he fissions himself "into a billion bugs—syphilis, rabies, cancer cells, and also into the leukocytes that go for them." He defiantly brags, "I've killed myself, eaten myself on all levels. There's no kick like it" (68). It is of no surprise then that his crude universes are inhabited by creatures whose religion involves "humanoid sacrifices" (72). In other words, evil is the dominant force in his sub-worlds.

In religious terms, Harriman can be taken as Lucifer, for his actions and satanic rhetoric exalt evil:

> [. . .] death, war, slavery—the blackest of evils. Sheer tragedy. Without that, no brilliant poetry. And no kicks [. . .]. (69-70)
>
> The first Noble Truth of Zapism is stated like this: Zap a rat before he zaps you. Thus spake my Zapathrusta. (74)
>
> [. . .] if the battles stopped in my world I'd press the erase button. Eternal peace is just too boring to be endured. (75)

aggression in Lake's worldview is a fundamental dimension of the cosmic scheme of things and a basic ingredient in creating humanity.

The ideological clash between the two male characters, Jay Crystal (a conspicuously Christlike-figure with high scruples) and Samael Harriman (a Mephistophelian promoter of the "new dream-box") demonstrates Lake's reluctance to believe in a value-free, purposeless, creative act, be it divine or scientific. The juxtaposition of Crystal's idealistic and humanitarian motives next to the pragmatic and cynical rationale of Harriman aims at differentiating the qualitative difference both in the nature of the creator and in the resulting universe. The verbal exchanges of these two characters aim at dramatizing Lake's skepticism regarding both the efficacy of science to create its own meaningful, earthly paradise and the feasibility of religious promise that through Providential grace the world will be delivered from the reign of evil.

The religious coloring of the characters and the theme is evident not only in Harriman's role as a Tempter, encouraging self-centeredness and promising deification to the clients of Creation Corporation, but also in the ritual that accompanies the arrival and the operation of the creatron. The neophyte welcomes the agent of the entertainment industry with excitement and witnesses the delivery and assemblage of the devil-machine. While the robots put the "gleaming machine" together, the Installer's posture gives Crystal the impression that he was "giving them his blessing" (60). Semi-prone on the altar of technology, Crystal receives his baptismal trial session and is initiated into the secrets of creation.

Whereas Crystal cannot be satisfied with an amoral universe pervaded by conflict and pain, the Installer (Harriman)

artist/hero. It is a kind of a mechanical muse which amplifies his creativity and taps resources Crystal has not known he possessed.

Although Lake redefines that image of the creator as an artist and tries to avoid the stalemate and contradictions of a theologically defined cosmic origin, he, nevertheless, is reluctant to abandon the fate of humanity to the hands of a meaningless universe. He cannot unequivocally assert the existential belief that we are alone in a neutral, value-free universe where life has neither intrinsic nor sanctified value. This is evident in the motives he gives to Jay Crystal and in the ideological debate he constructs between the protagonist and his rival-tempter Samael Harriman. Consequently, the story is full of tension, since neither Science nor Religion alone can provide a satisfactory answer to the riddle of creation and alleviate the human thirst for unraveling the cosmic mystery. At the end, the mystery remains and the creator is as perplexed and mystified as humankind has always been about the cosmic source of life.

By choosing a high-tech culture which has solved the problems of material existence, Lake accepts that scientific progress has good fruits to bear. Planet Olympus enjoys economic security, freedom from labor, universal peace, the absence of violence, and even immortality. Though science has triumphed by providing mortals with "godlike selves," it has not radically transformed human nature; it has not proven a panacea to cosmic evils like pain, suffering, cruelty, and death. It has merely numbed them or swept them under the rug. The cosmic war between the forces of Good and the forces of Evil now takes place in the "box universes." The creatron, a technological wonder and the ultimate form of entertainment for immortals, serves as a therapeutic device; it provides an outlet for the suppressed feelings of aggression. In fact,

were the products of Greek fancy, is hinted thus: "We made the sub-worlds, but who made our world? Maybe the sub-worlders did. We invent them, they invent us. You scratch my essence, I scratch yours. Mutual make-believe! It's creative writing that makes the worlds go round [. . .]" (74). To the orthodox Christian, such a pronouncement constitutes blasphemy, but for Lake it is an aesthetic probability. Emerson remarked that the poet is "the sayer, the namer" who by his imagination brings forth the entire universe ("The Poet," *RWE*). Lake seems to agree when he conceptualizes a world in which the hero/ artist is the creator of cosmos. In the *Birth of Tragedy*, Nietzsche states that "What they [the Greeks] did was to transmute the world and human life through the medium of art. And they were then able to say 'yes' to the world as an aesthetic phenomenon" (Copleston 171). So does David Lake, who, following the footsteps of the classical Greek poets, "the bearers of the traditions about the divine" (Lamberton 39), affirms that the gods belong first and foremost to art and that creative activity is intimately associated with theogony and cosmogony: "It's creative writing that makes the worlds go round" (74). As Herakleitos cum a philosopher in Crystal's sub-universe states, "gods and men live in a mutual relationship—each produces the other" (74). After all, art is a source of meaning and profound understanding, a means to explore and express the human predicament. Art touches us deeply and has the power to transform us into more sensitive and compassionate human beings. Whereas science may multiply cosmic evil and religion may enhance our nightmares of damnation, art can exorcize both and ensure our sanity. Unlike science, art turns our eyes not outward but inward. Unlike religion, it heals us without instilling in us the fear of Hell. As a tool of art, the creatron serves to inspire the

> about a yellow star, and then he followed a small planet through its evolution until the asteroids stopped falling on it, and the cratered surface spewed out air and water, and nearly the whole surface was a steaming, cloud-wreathed ocean. (62-63)

On the other hand, he uses rhetoric that echoes the creation theory: "Let there be life, said Jay. And there was life" (63). Through the power of Logos, the creative agent, the Christian God is said to have willed the universe ex nihilo. Similarly, through the power of his mind, Crystal wills three-dimensional space, sets up fundamental laws, separates light and darkness, and forms matter. By virtue of verbalization he creates life. This blending of evolutionism and creationism eradicates the privileged position of either theory and reduces both to complimentary halves. It allows Lake to reap the benefits of two incongruous systems of thought.

Privileging neither scientific nor religious explanations, Lake seems to lean toward a universe governed by aesthetic criteria. Robert Lamberton has observed that for the ancient Greeks there existed "an intimate association of the spheres of art and religion" (91). But the institutional Christian tradition of the past millennium has alienated us from such an intimate association. With "Creator," David Lake tries to reestablish this intimacy, because for him the creation of the universe and the existence of God are matters of creative imagination, not blind faith. He has not written a cautionary tale against the usurpation of divine power; on the contrary, he has written a tale which celebrates human creativity and blurs the line dividing creature from creator. Accordingly, the protagonist is by profession an artist and a "purist" creator, unsatisfied with an inartistic universe. Furthermore, the notion that God may be a figment of the human imagination, just as the Olympian gods

dismemberment is presented as literal in the ancient myths—Crystal experiences a vicarious mutilation; he remains corporeally intact while his hypostasis is being "divided in a million of pieces" (63) in the cosmic womb called creatron.

First proposed in 1948 by George Gamow, the "conventional scenario" of the "hot big bang model of the universe" has dominated the scientific perception of the world, although "it leaves many features of the universe unexplained" (Halliwell 76). Taken alone, scientific cosmology falters, failing to explain fully the beginning of the universe. On the other hand, the cosmology of Genesis demands a blind acceptance on the basis of faith. For some, the mixture of the two cosmic theories yields a more satisfactory explanation, for as Norman Spinrad perceptively argues, "the human spirit craves experience of the transcendental," but the "onward rush of science and technology has diminished the credibility of traditional religions" (quoted in Bainbridge 171). What distinguishes Lake's view is the fact that he weds scientific and religious concepts. Principles of evolution theory are interwoven with aspects of the biblical pattern of creation. On the one hand, the writer utilizes scientific concepts like the Big Bang, the notion of an expanding universe, and the evolution of living species. This is obvious in passages such as these:

> You have just created light and matter, and your universe is exploding. If you turn the Time control anti-clockwise, the explosion will become a sedate expansion—yes so. Those sailing blobs are galaxies. (62)

> He seemed to plunge into the heart of a galaxy, which was now condensing into stars. He watched a solar system form

---

the story of Osiris, consult my essay "James Joyce and Myth," *Faculty of Arts Journal (Banha University)* 14 (Jan. 2006): 1-44, esp. 24-25.

If mortal and divine existence are inextricably interdependent, then neither God can exist without creation nor the cosmos can materialize without the maker. Such premise is a given in the story. Only when Crystal's humanoids develop religion and begin to worship him does he attain the status of godhood. Likewise, the creatures' existence depends on the Cosmic Mind, for creation is first and foremost a conceptual act. It is through Crystal's "personal emanations" and "mental impulses" translated by the creatron into creative acts that life emerges: "if the creator dies, all his universes are automatically erased. Their being is his being, and when he goes, so do they" (70). To the conceptual genesis of the world, Lake adds a physical and emotive dimension. While giving birth to a series of species, Crystal feels himself being torn apart. The sensation is intense. Unlike the fertility god, Osiris[3]—whose

[3] According to *Plutarch's Moralia*, the Egyptian deity Osiris delivered the Egyptians from their destitute and brutish manner of living. He gave them laws and taught them how to honor the gods. He also travelled the world civilizing it. Osiris was murdered by his treacherous brother, Typhon, who contrived a plot to lock him up in a beautiful sarcophagus exactly his size. Having fastened the coffin with nails and molten lead, Typhon launched it onto the sea. The body of Osiris was recovered by his sister and wife, Isis: When Typhon accidentally stumbled upon Osiris' hidden body, he "divided it into fourteen parts and scattered them, each in a different place" (45). Despite the frantic efforts of Isis to recover the dismembered parts of her lover, she could not find "the male member." Thus, she made a replica of it and consecrated the phallus. In Egyptian mythology, Osiris is associated with the Nile. Symbolically, he is the life-giving source, and the water which fertilizes earth. The account of Osiris' dismemberment and revivification is an early version of a male god's creative and germinal power. In the third millennium BC, Osiris became the ruler of the underworld and the god of resurrection and fertility. His myth and his role as a champion of Good had a formative influence on Christianity. To get more about the mythic significance of

pagan Greek philosophy" and because it is "incompatible with several major emphases of the Bible" (Nash 23). Process theologians stress not the creator's being but his becoming, and exchange Substance for Process.

In "Creator", godhood is not an inherent but an *earned* state of being. Creation is neither a spontaneous nor an absolute act that manifests the attributes of the maker. Giving birth to an "artistic" universe is presented as a skill that can be perfected, and entails the mastering of the cosmic evolutionary principles. It is contingent on a pattern of trial and error. Jay Crystal, a malleable creator willing to be taught by his own creation, achieves efficacy only through experimentation. This is evident in his several trial sessions on the creatron, in his inability to achieve the world he desires immediately, and finally in the erasure of his initially "unsuccessful" sub-universe. As a "developing" maker, Crystal is allowed to rectify his mistakes on the creatron. Moreover, his transformation into a wise and self-sacrificial god entails a process of self-awareness. It is explicitly stated in the narrative that even a creator needs "enlightenment." What compounds the irony is the fact that Crystal seeks "wisdom among his sub-people" rather than within himself. Even at the end, he is mystified and "overwhelmed by the mystery of it all" (81). Such instances in the plot validate the Process thinker's notion that "God's perfection is being attained successively, [that] God is continually growing or developing in perfection" (Nash 26). Indeed, the plot seems to affirm Alfred North Whitehead's claim that the Creator is not an absolute, unchanging, and sovereign Lord, but a relative and constantly changing being who needs the world for mutual counterbalance and completion.

mind, the Olympian gods exhibit both human greatness and human imperfection. Being himself the highest product of evolution, the nascent creator, Crystal, acts like a self-serving Olympian with ulterior motives. He actively intervenes in the created world and interferes with the evolution and survival of the species: he sets up a program to identify "over-violent, over-aggressive primate species [. . .] and automatically wipe them out" (65). To protect his favored humanoids, he annihilates their "nearest rivals." Unlike the deity of Christianity, Crystal is subjective, fallible, and inconsistent. He lacks omnipotence for he depends on an external source (technology) to provide the means for actualizing his conceptual vision. "Multi-programming" and "miracle buttons" are his tools for cosmic creation.

As in Olaf Stapledon's *Star Maker*, the cornerstone of Lake's vision is the concept of "the Developing God." Such a conceptualization of the godhead "necessarily assumes the original imperfection of god" (Lem 2). Consequently, the divine agent is also subject to evolutionary laws, since as an entity it develops and matures. Thus, Lake's vision is closer to the paradigm of Process theology than to the Thomist dogma. In the theological debate concerning the nature of God, Process theology has challenged the long-standing and influential concept of the Creator as defined by the writings of Thomas Aquinas. According to Christian theists, God is an immutable, timeless, and pure actuality. The divine being is perceived as a "self-caused existence" and a "logical necessity" independent of the world. Attributes such as omnipotence, omniscience, omnipresence, wisdom, and absolute perfection constitute essential properties of the divine. On the other hand, Process theology claims that the Thomist concept is fraught with serious problems because it relies heavily upon ideas "borrowed from

expurgating the Bible from its sexist language, but for the Catholic and Orthodox churches of the contemporary Western civilization the gender of the divinity still remains a constant. Despite the lack of a universally accepted definition of God, to most people "the word 'God' refers to the Father and Lord of the biblical tradition" (Christ 231). Though the biblical God may be accepted or rejected, "to play with, change, or transform the image or word God is something most people never consider" (Christ 231). Most people feel defensive toward any artistic revision of the theologically established definition of God.

However, David Lake does exactly that. Knitting various systems of thought (Greek mythology, monotheism, Process theology), he redefines the image and nature of the creator and presents an alternative version of God. First of all, the portrait of the divine agent is a composite of pagan and Christian traits; it retains the anthropomorphic, rational, and masculine image of Zeus and Jehovah, but it rejects fixed attributes such as omniscience, omnipotence, and infallibility. Second, the protagonist-creator, named Jay Crystal (a name resonating with Christian overtones), is not the Creator of Genesis, that is a perfect and unchanging ethereal entity, but a corporeal being with biological and physical needs, such as food, drink, sex, work, creativity. Despite his messianic desire to salvage his sub-universe from pain and evil, Crystal's initial attributes and behavior are more representative of the Greek gods as portrayed in *Theogony*, *Iliad*, and the *Odyssey*. As Robert Lamberton points out, the Olympian gods were "changeable, irresponsible, and frequently hostile to individuals or groups of men" (90); they oscillated between virtue and vice; they maintained interpersonal relationships with mortals, and intervened in their lives; they rewarded and protected their loyal servants and punished their enemies. In short, as conceived by the Greek

inhabitants have been liberated from sustenance concerns (a basic salary called the "Existence Benefit" is paid to all citizens) and from daily labor, thanks to the widespread use of robots. It has also invented the "immortality pill." Predictably, however, this utopia is plagued by profound ennui. Having conquered mortality and secured a conflict-free world through Science, the future Olympians suffer from existential "boredom." To cure it, they become clients of the Creation Corporation, an entertainment industry which through its products transforms consumers into creators. Playing the "creatron," the ultimate computer game, allows the clients to create sub-universes, to experiment with the formation and evolution of life forms and thus receive their "kicks."

In his book *The Concept of God* (1983), Ronald H. Nash explains that the "concept of God may be thought of as a cluster or package of properties attributed to the divine being" (11). This package, Nash states, must be logical, that is, all the attributes must fit together logically, and each individual attribute must be self-consistent and logically coherent. Nash further elaborates, for Christians, the word "God" is a descriptive term whose "meaning includes such notions as ruler of the universe, Creator of the universe, and the perfect being" (15). Although the package of divine properties has been inconsistent throughout the centuries, one property seems to have remained stable. From the classical philosophers (Plato, Aristotle) to the scribes of the Bible and from the early church fathers to the modern poets of the Judeo-Christian legacy (Milton, Blake), the maleness of the cosmic creator has been indisputably taken as a given. In the 1990s, most of the Protestant churches in North America affected by the feminist theological critique have shed the shackles of the patriarchal dogma to the extent that they are ordaining women and

aesthetically; his moral speculation and philosophical reflection on the human condition have no proselytizing aim. Consequently, issues like the nature of the cosmic creator, the relationship between maker and creatures, and the origin of evil and its function in the world are rendered in aesthetic rather than in religious terms; they are interwoven with Lake's premise that their reality is contingent on human imagination, that the gods belong first and foremost to art, and that creative activity is intimately linked to theogony and cosmogony.

Northrop Frye has observed that "Critics from the Elizabethan times at least have noted the analogy between God as Creator and the poet, whose name means 'maker.' We should be more inclined now to reverse the analogy, and say that the conception of God as Creator is a projection from the fact that man makes things" (112). David Lake would certainly agree with Frye, for his story "Creator" is a modern myth that caters to a latent wish to reproduce the cosmos and its species through technology as well as through imagination. It allows the writer to taste vicariously the thrills and dangers of cosmic creativity and to partake of divine power without the fear of condemnation. In the fictional world of the story, the modern hero mimics through technological means the act of creation and then struggles to save his creatures from the consequences of his ambitious scheme. Lake pits science against religion only to find both wanting, and leaves us with an ambiguous solution to the riddle of origin and the predicament of the human condition.

The story is set on the futuristic planet Olympus, which is a highly sophisticated civilization. Under the auspices of the United Planets Organization it has eliminated wars. Hence, this "comfortable" culture is presently enjoying harmony and unity. Moreover, it has solved the most vital problems of humanity; its

accept the church's dogma as incontestable Truth and never to question its validity) to reexamine aspects of theological doctrine. As an Egyptian Muslim reader living in a culture which has mixed its ancient legacy with both the orthodox Christian doctrine and Islam, I was attracted to David Lake's story, especially after the stir that Dr. Nawal El Saadawi's play *God Resigns at the Summit Meeting* created in the Muslim institutes in Egypt, which accused her of apostasy and disrespect for the principles of Islam.[2] I was drawn to his skepticism about the efficacy of established faith, and to his attempt to reflect on human evolution and Western history from the creator's point of view.

"Creator" is neither technophilic nor fervently religious. It exhibits a Wellsian concern about the effects of science on human life and opposes the injustices and hypocrisies of contemporary society, but it does not hurl brimstone and fire. David Lake, Tolley notes, has "little confidence in the efficacy of science" to help humanity escape "from the cosmic trap" (419) in which it finds itself, but he is equally skeptical about the efficacy of divine sacrifice in a universe pervaded by evil. Lake tries to resolve the tensions between science and religion

---

[2] Nawal El Saadawi is an Egyptian novelist, a psychiatrist, and a writer who is well known both in the Arab countries and in many other parts of the world. Her novels and her books on the situation of women have had a deep effect on successive generations of young women over the last three decades. In her play, *God Resigns in the Summit Meeting*, she writes that God is a spirit and therefore neither a woman nor a man. The Islamic University of Cairo, Al Azhar, as well as the Egyptian tribunals responded by bringing her to trial over accusations of apostasy and insulting Islam. The play was banned in Egypt during November 2006, and all copies were destroyed by the publisher. Nawal was forced to seek asylum abroad.

critics.[1] Although Lake claims, as Tolley notes, that SF is his "vehicle for escapism" (419), his story does more than just provide an outlet for escape or a pure dose of entertainment. It is well-known that the works of Hesiod and Homer—the earliest theological accounts in the Western world, which mark the beginning of Greek poetry and theology—have served as models for subsequent European literary creativity. Beside them, the Bible has had a tremendous influence on the Western mind. Blending classical and biblical mythology, Judaism, Christianity, Darwin's theory of evolution, Nietzsche's repudiation of the godhead and Western history, Lake constructs his own cosmic myth, seeks to explain how and why the world was created, and explores the implications of the *cosmic game* for both the creator and the created. Lake's story caters to one's fascination with philosophical-artistic redefinitions of the concept of God and forces the reader (particularly the Christian Orthodox who has been told to

[1] The story has been anthologized at least four times. Specifically, the first edition appeared in an anthology of new fiction in Australia titled *Envisaged Worlds*, ed. Paul Collins, (Melbourne: Void Publications, 1978), 57-75. It contained the epigraph, "Real are the dreams of Gods" from Keats' *Lamia*. It was reprinted in *The 1979 Annual World's Best SF*, ed. Donald A. Wollheim, (New York: Daw, 1979). A second reprint appeared in the American college text-book *Science Fiction: The Future*, 2nd ed. ed. Dick Allen, (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983), 60-81. After five years, it was again reprinted in a new anthology of Australian science fiction, *Matilda at the Speed of Light*, ed. Damien Broderick, (North Ryde, NSW: Angus & Robertson, 1988). Despite its success with the anthologists, "Creator" has been virtually neglected by the critics. The writer has no knowledge of any critical work on the story. My own search to locate critical material proved fruitless. I hope this essay will pull this thought-provoking tale out of its critical obscurity. Lake's story is a limited yet adequate challenge to a reader with a taste for philosophical reflection.

Charles Darwin's *Origin of Species* (1859), shattered the Christian model of creation and radically transformed humanity's worldview. The fossil evidence Lyell presented "made untenable the view that all existing species were present at the beginning, created by God, the master craftsman in one divine and marvelous moment" (Warrick 106). The implication that "creation" had not been a complete act inevitably challenged the theological definition of the Creator.

It is widely believed that science (empirical knowledge) and religion (revealed meaning) are incompatible systems of thought, and that science fiction as a partisan for science has nothing to do with morals and faith. Indeed, it is assumed that, since this literary genre is concerned mainly with the machine and with the way humans can become the masters of the universe, it has little interest in a mystical "Deus" per se, or in a theogonic universe. Contrary to this belief, science fiction more than any other form of literature is best equipped to deal with the moral problems facing the modern world. As Gerald Heard explains, "Science fiction is the prophetic (or to use a more exact special term) the apocalyptic literature of our particular and culminating epoch of crisis. It can shape our reactions to our destiny, it can show us how to react, how to adapt, how to endure" (375). As voyagers into space and beyond, SF writers are poets of the future, engaged in contemplating humankind's position in the total reality of the universe.

Australian writer David Lake, "a pessimist in search of the numinous, a fantasist without belief" (Tolley 419), tackles the cosmic theme with skepticism in his story "Creator" (1978)—a story much anthologized, but widely ignored by the



Religion, Science, and Creativity in David Lake's Story "Creator"

Dr. Mohammad Al-Hussini Mansour (*)

> Not he is great who can alter matter, but he who can alter my state of mind.
>
> Ralph Waldo Emerson

> Scientist and science-fictioner invent worlds in order to reflect and so to clarify, perhaps to glorify, the 'real world', the objective Creation.
>
> Ursula Le Guin

Interest in the origin of our species and in the origin of the world dates back to the ancient creation myths of the Sumerians, Egyptians, Greeks, and Hebrews. Philosophically, the human condition is inextricably linked with the "long-term search for The Ultimate Answer" (Stine 30). Theologically, in religions of the revelation type, the ultimate answer is summed up with the word God. Whereas for many centuries religious dogma offered the answers to the question of origin and of God's motive(s) in creating the universe, by mid-nineteenth century the theological monopoly was undermined by Science. Two works, Charles Lyell's *Principles of Geology* (1830) and

---

(*) Lecturer at the Dept. of English, Faculty of Arts, Banha University.

يطلب من

مكتبة دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة

ت : ٥٣٢٦٧٤٤- ٥٣١٢٣٢١- ٠١٠٦٦٣١٥٨٤.

* مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة

ت : ٣٩١٤٣٧٧

* مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زغلول

تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

* مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا

ت : ٣٩٠٠٨٦٨- ٣١٩٩٢٧٧

* مكتبة زهراء الشرق

١٦ ش محمد فريد - القاهرة

ت : ٣٩٢٩١٩٢

* مكتبة.دار البشير بطنطا

٣٣ ش الجيش عمارة الشرق

ت : ٣٣٠٥٥٣٨

* مكتبة دار العلم

الفيوم - حي الدامعة

ت : ٣٤٥٨١٣

* أجيال لخدمات التسويق والنشر - القاهرة

٥ شارع المصانع متفرع من شارع شهاب - المهندسين

ت : ٠١٠١٨٨٩٣٦٣ - ٠١٢٣٧٠٥٠٢٤

فاكس : ٣٣٤٥٩٩٦٣

FIKR WA IBDA'

- Religion, Science, and Creativity in David Lake's Story "Creator"
- The Politics and Poetics of Madness: A Reading of Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wall Paper"
- Female Politics in Molly Keane's *Good Behaviour and Loving and Giving*
- Rendering Verbal Humour in Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor*
- Human Objectification in Carol Ann Duffy's *The World's Wife*
- La violence dans Le Calvaire d'Octave Mirbeau



No. 47

September . 2008